

Editör: AYSUN GÜR

Sanat Eserlerine Heidegger'le Bakmak

-Dünya, Yeryüzü, Zaman, Mekân-





SENTEZ

Sanat Eserlerine Heidegger'le Bakmak

-Dünya, Yeryüzü, Zaman, Mekân-

Editör: Aysun Gür

Sentez Felsefe Kitapları e-kitap: 3
Referanslar Serisi: 3

ISBN 978-625-7906-52-4

1. Basım: Sentez Yayıncılık
Bursa Aralık 2021

Kapak ve İç Düzen: Sentez
Kapak Görseli: Paul Cézanne'ın *La Maison du Docteur Gachet à Auvers* adlı tablosu

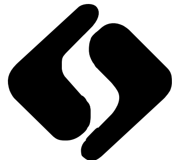
Erişim Adresi
www.sentezyayincilik.com

SENTEZ
YAYIN VE DAĞITIM EĞİTİM ve
ÖĞRETİM KURUMLARI TİC.ve SAN. A.Ş.
Cumhuriyet Cad. Eski Tahıl İçi Sokak No:5 BURSA
Tel: (0 224) 225 11 80 (pbx) Faks: (0 224) 225 02 00
bilgi@sentezdagitim.com.tr www.kitap16.com
Sertifika No: 47510

Sanat Eserlerine Heidegger'le Bakmak

-Dünya, Yeryüzü, Zaman, Mekân-

Editör: Aysun Gür



SENTEZYAYINCILIK®

IÇINDEKILER



Sunuş

Bu kitabın yayınlanması fikri, bir yıl önce kurulan Heidegger Topluluğu bünyesinde gerçekleştirdiğimiz çalıştaylardan doğmuştur. Oradaki çalıştaylardan ilki, Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni* isimli kitabı üzerineydi. Bu bağlamda hazırlayacağımız kitabın da Heidegger'in sanat anlayışıyla ilgili yazılardan oluşması amaçlanmıştı. Her ne kadar süreçte aksaklıklar yaşansa ve bazı yazılar tamamlanamasa da beş yazı sağ salim bugüne ulaşmayı başarmıştır.

Bu kitap, Heidegger'in sanat anlayışını anlamak isteyenlere katkı sunmasının yanı sıra felsefe ile sanat arasında güçlü bağlar kurmasıyla da öne çıkmaktadır. Ancak onun en kendine özgü yanı, sanat eserlerine ilgi duymakla birlikte, bağ kurmada zorluk yaşayan kişilere, o eserlerle nasıl karşılacağı konusunda söyleyecek sözü olmasıdır. Bu haliyle de bizi, sanat eserlerinde açığa çıkan hakikate bir adım daha yaklaştırma şansına sahiptir.

Aysun Gür, *Sanat Eserleriyle Karşılaşabilir miyiz?* adlı yazısında, sorunun örtük olarak, eserle *bir yerde bir araya gelebileceğimiz* düşüncesine dayandığını, fakat günümüzde sanatın, o yeri "kaybettiğini" söyler. Bu yüzden öncelikle sanatın yerini yurt edindiği zamanlar ve ardından da yerini kaybedişinin tarihsel ve felsefi arka planına bakarken, sonrasında yeri aranan sanat eserinin ne olduğunu soruşturur. Son olaraksa, sanat eserleriyle yeniden karşılaşmanın ve böylece bu dünyada şiirsel veya şairane bir şekilde yaşamanın yolunu arar. Başka türlü söylersek, ilk iki bölümde sanat eserinin yerini kaybedişten kurtularak, yine bir yerde görünmesinin mümkün olup olmadığını sormakta, daha sonra da bu yeni yeri, birbirine *köprülerle bağlan-*

mış yapılarla donatmayı denemektedir. Köprüler şu sırayla kurulmuştur: *Tekhne*'den tekniğe, teknikten sanata, sanattan düşünmeye, düşünmeden dile, dilden şiire, şiirden yoksunluk çağına, yoksunluk çağından tanrılara, tanrılardan araya, aradan inşaya ve inşadan da şiirsel yaşamaya.

Onur Karamercan, *Heidegger'de Sanat Eserinin Yeri: Sanal Müzeler Çağında Sanat ve Mekân* adlı yazısında, iki yıldır yaşamakta olduğumuz salgınla birlikte çok daha sık biçimde görülmeye başlayan sanal müze veya elektronik müze uygulamalarına yakından bakar. Dünyanın en meşhur müzelerinin ve sanat galerilerinin sanatsal ve kültürel etkinliklerden mahrum kalmak istemeyen ziyaretçilerine "kapılarını" elektronik ortamda açtığı ve birçok müzenin de koleksiyonlarını tamamen ya da kısmen dijitalleştirdiği bu ortamda, şu iki soruyu yanıtlamayı amaçlar: 1. Bir mekân olarak bir müzeyi uzaktan ziyaret etmek ve bir müzede sergilenen sanat eserlerini internet üzerinden deneyimlemek ne anlama gelmektedir? 2) Bu estetik-dijital deneyim, insanın sanat ve mekân ile olan ilişkisi ve sanat eserinin tecrübesine dair ne söylemektedir?

Özgür Aktok, *Heidegger Felsefesinde Kaynaksal Doğruluğun Soyuttan Somuta Geçiş Olanağı Olarak Yeryüzü* adlı yazısında, "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nın, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'nda başlattığı projenin bir devamı olarak okunması gerektiğini ve bu şekilde okunduğunda, Heidegger'in sanat üzerine söylediklerinin *Varlık ve Zaman*'da temellerinin atılmış olduğunu ve temel-ontolojinin kendisinden daha derin bir projenin tamamlanması olarak anlam kazanabildiğini göreceğimizi öne sürmektedir. Böylelikle bu yazıda, Heidegger'in "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda ortaya koyduğu yeryüzü kavramının, *Varlık ve Zaman*'da geliştirmiş, ancak tam anlamıyla somutlaştırmamış olduğu "kaynaksal doğruluk"un ne olduğunun fenomenolojik betimlenişinde, tamamlayıcı ve somutlaştırıcı bir rol oynadığını göstermeyi amaçlamaktadır.

Cihan Camcı, *Prova, Acemilik, Hafiflik* adlı yazısında, Türkiye'deki İkinci Yeni şiir akımında yer alan, Cemal Süreya ile Edip Cansever'in şiirlerinde ve sanatçı Mehmet Sinan Kuran'ın *BUBU* adlı eserinde, uzamsız zamanın ve bu zamana yönelimin anlamının ironik, hafif ve trajik söylemle karşıtlık içinde sergile-

diğini öne sürmektedir. Böylece, Heidegger'in zamansal söz dağarının orijinalliğinin, trajik çağrışımlarla birlikte anılmasının zorunlu olmayabileceğini, bir anlamda, Heidegger'le birlikte, ona karşın düşünülebileceğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Yelda Ertürk, *Heidegger'de "Ölüme Doğru Varlığı" Resim Sanatı Tarihinden Örnekler ile Anlama Olanağı* adlı yazısında, resim sanatından seçtiği üç resim -David Bailly'in *Genç Bir Ressamın Portresiyle Vanitas,* Hans Holbein'ın *Elçiler* ve Gustav Klimt'in *Ölüm ve Yaşam-* üzerinden hem Heidegger'in ölüme doğru varlığını daha iyi anlamayı hem de resimleri Heidegger'in ölüme doğru varlık anlayışıyla okuyarak yorumlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda Heidegger'in sanat eserinde varlığın gizliliğini açmasına dair görüşlerine dayanarak, seçtiği eserlerde hiç, hiçlik, geçicilik, sonluluk ve ölümün izlerini sürmektedir.

Bu kitabın ortaya çıkmasını sağlayan değerli yazarlara, fikrin doğduğu ilk günden yayın aşamasına kadar desteğini esirgemeyen kıymetli A. Kadir hocama, Heidegger Topluluğu bünyesinde katkı sunan, çalıştaylarında sunum yapan, soru soran, görüşlerini dile getiren ve eleştirilerini paylaşan tüm hocalarıma minnettarım. Sentez Yayınevi çalışanlarına, felsefeye vermeye devam ettikleri destek için yürekten teşekkür ederim.

Aysun Gür
Freiburg
29 Kasım 2021



Sanat Eserleriyle Karşılaşabilir miyiz?

Aysun GÜR[1]

Giriş

Sanat eserleriyle karşılaşabilir miyiz sorusu, örtük olarak, eserle *bir yerde bir araya* gelebileceğimiz düşüncesine dayanır; fakat günümüzde sanat, o yeri "kaybetmiştir". Bu yüzden ilk bölümde sanatın yerini yurt edindiği zamanlar ve ardından da yerini kaybedişinin tarihsel ve felsefi arka planına bakılırken, ikinci bölümde, yeri aranan sanat eserinin ne olduğu sorulacaktır. Üçüncü bölümde de sanat eserleriyle yeniden karşılaşmanın ve böylece bu dünyada şiirsel veya şairane bir şekilde yaşamanın yolu aranacaktır. Başka türlü söylersek, ilk iki bölümde sanat eserinin yerini kaybedişten kurtularak, yine bir yerde görünmesinin imkânı soruşturulacak, daha sonra da bu yeni yerin, birbirine *köprülerle bağlanmış* yapılarla donatılması denenecektir. Köprüler şu sırayla kurulacaktır: *Tekhne*'den tekniğe, teknikten sanata, sanattan düşünmeye, düşünmeden dile, dilden şiire, şiirden yoksunluk çağına, yoksunluk çağından tanrılara, tanrılardan araya, aradan inşaya ve inşadan da şiirsel yaşamaya.

[1] Doç. Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Felsefe Bölümü, aysun.gur@adu.edu.tr

A. Sanatın Yeri

Heidegger'e göre sanatın özelliği, eserde varlığın gizlenmemişliğine, hakikatine (*Unverborgenheit, Wahrheit*)[2] dayanmasıdır. Dolayısıyla sanatta esas yol gösterici olan, gizlenmemişliği ışığa getirmesi ve böylece içinde *insanın duracağı yeri göstermesi ve vermesidir.* Bu bağlamda sanat, insanlara zamanlarını duyurarak, onları kendi kısmetleriyle karşılaştırır. Buradan, sanatta gizlenmemişliğin gerçekleştiğini, bunun varolanların başka bir ışık altında görünmesiyle olduğunu ve sanatın insanlara yaşadıkları dünyayı, oradaki yerlerini hatta yönlerini gösterdiğini çıkarabiliriz. Heidegger buna uygun olarak Homeros ve Sophokles gibi büyük ustaların, eserlerinde konuştuğunu söyler. İşte eserlerdeki her ses, Grekleri o ruh hali içinde akort eder. Bu haliyle Grek sanatı, halkın Dasein'ının bütününde bir yere sahiptir. Bu yüzden de örneğin heykeltıraşların sergiye veya belgeye ihtiyacı olmadığı gibi, onların çağında sanatla ilgili literatür veya teori de yoktur. Ne zaman ki bu durum sonlanır, işte o zaman Aristoteles, unutulan sanat üzerine konuşur (Heidegger 2010: 192, 197-198). Yani hem *sanat eseri*, Greklerin hayatında *bir yere sahiptir* hem de sanat eserinin açıklığı, Greklere içinde kısmetlerini yaşayacakları *bir yer sunar.* Sanat hayatın canlı akışında bir yere sahip olduğu için de durup onun üzerine düşünülmez.

Örneğin Pindaros'un şiirleri dövüş oyunlarında yerini bulur. Böylece onlar, zamanının insanlarını çoğaltır ve geleceğe taşır. Benzer şekilde orta çağda kilisede, Barok döneminde ise soyluların kalelerinde sanatın bir yeri (*Ort*) vardır. Şimdiye kadar sanatı kilise, devlet, soylular gibi güçler desteklemiştir (Heidegger 2009: 376, 392-393). Bu bağlamda örneğin Grekler, yaşamlarına yön ve anlam veren tanrılar, kahramanlar ve kölelerden oluşan

[2] Heidegger *Wahrheit*'ın yani hakikat veya doğruluğun, Grekçe *aletheia*'yı tam karşılamadığını söyleyerek, *aletheia*'nın Almanca karşılığı olarak, *Unverborgenheit*'ı önerir. Burada tıpkı "a" ön ekiyle olduğu gibi "un" ön ekiyle de bir olumsuzluk sağlanır. Böylece gizlenmişlikten çıkışın, gizlenmeyle ilişkisi korunur; bir şeyin hakikati demek, o şeyin gizlenmişlikten sıyrılarak kendini kendinde göstermesidir. Biz de "me" olumsuzluk ekiyle, gizlen-me-mişlik dedik. Ancak onun, *Unverborgenheit*'ı ve *Wahrheit*'ı birbirinin yerine kullandığı da görülür. Dolayısıyla bu yazıda okuyucunun, gizlenmemişlik ve hakikat sözcüklerinden birini gördüğünde, diğerini çağırması beklenir.

ahlaki bir alanda yaşamışlardır. Aynı şekilde orta çağ katedrali de günahkâr ya da aziz olmayı mümkün kılarak, Hıristiyanlara kurtuluş ve lanetlenmenin boyutlarını göstermiştir. Her iki durumda da insan, nerede durduğunu ve ne yapması gerektiğini bilmiştir (Dreyfus 1993: 297). Dolayısıyla geçmişte insanların sanat eserleriyle kendiliğinden, doğal ve güçlü bir ilişkisi olduğu söylenebilir.

Bu haliyle Greklerde sanatın, estetik haz kaynağı veya kültürel bir etkinlik alanı olmadığı görülse de (Heidegger 1998: 80) onların zamanından başlayarak bir şeylerin değişmeye başladığını ileri süren Peduti, Greklerdeki değişmenin, varolanların *hyle-morfhe* olarak tanımlanmasıyla başladığını söyler. Bu süreçte bilgi ve tüm pratik sanatlar birbirinden ayrılır; yani hakikat ve mantığın etik, *tekhne* ve estetikten ayrıldığı görülür. Bununla birlikte modern çağda bölünme o kadar radikal hale gelir ki, bilgi akla dayalı olup, estetik de salt duyu düzeyine düşer. Aydınlanma döneminin zirvesinde ise, estetiğin en yüksek biçim titizliği ile büyük sanat sona erer. Dolayısıyla modern zamanlara gelindiğinde, sanatın o güne kadar sahip olduğu yeri, gücü ve koruyucuları ya kaybolur ya da değişime uğrar (Peduti 2009: 58, 69). Günümüze gelindiğindeyse, sanatın artık önceki sanat anlayışları ve görevleriyle hiçbir ilgisi kalmaz. Şimdi eserlerin sergilendiği müzeler, eserlerin görüneceği *yerler* olmayıp, olsa olsa "utanç" için bir çözümdür (Heidegger 2009: 376, 392-393). Eğer müzeler eserlerin yeri değilse, neredeyse tüm eserler de orada sergilendiğine göre, onların bize nerede görüneceğini ve onlarla nasıl karşılaşacağımızı sorabiliriz.

Sanatın günümüzdeki yersizliğine ve yurtsuzluğuna dair tüm tarihsel süreci bu yazıya sığdırmak elbette imkansızdır. Bu sebeple sanat ve felsefe tarihindeki *kırılma noktalarına* kısaca bakacağız. Böylece hem sanatın yerini niye ve nasıl kaybettiğini anlamak hem de felsefe ile sanat arasındaki ilişkiyi görünür kılarak, insan ile sanat arasındaki ilişkiyi canlandırmak mümkün olabilir.

1. Sanat Tarihindeki Kırılma Noktaları

Dünyada bir yeri olan, geleneğin içinde usta çırak ilişkisiyle aktarılan ve bir şekilde sahiplenilip desteklenen sanatın, tüm

bunları kaybederek büyük bir kopuş yaşamasını hazırlayan süreç Rönesans'la başlamıştır diyebiliriz. O dönemde, düşünsel ve sanatsal kaynaklara yeniden dönüldüğünden, özellikle sanatta parlak gelişmeler olsa da sanatçıları zorlayan değişmeler de yaşanmıştır. Gombrich'e göre Rönesans'ta resim ve heykel, sıradan meslekler olmaktan çıkar. Bu dönem aynı zamanda imgelere savaş açarak, sanatçıları kilise dışında yer aramaya zorlayan Reform çağıdır. Yine de sanatçılar hala aristokrasiy(l)e çalışmakta, loncalara kayıt yaptırmakta ve usta çırak ilişkisini sürdürmektedir. Böylece *farklı ekollerin bir şekilde ortak bir zeminde buluştuğu* görülür (Gombrich 2020: 476). İmgelerle savaş tüm Hıristiyan dünyası için geçerli olmadığından, sanatçılar kiliselerde çalışmaya devam ederler.

On yedinci yüzyılda Avrupa'da kral ve prensler, Tanrı tarafından sıradan insanların üzerine yükseltildiklerini göstermek için, gösterişli tasarımları tercih ederler. İtalya'da yapılar ve süslemeler konusunda pek çok yeni fikir ortaya atılarak, *Barok tarz* tam olarak gelişir. *Versailles Sarayı* buna örnektir ve büyük etki uyandırır (Gombrich 2020: 435, 447). Bu dönemde sanatın hala bir yeri vardır: Örneğin Gaulli'nin *İsa'nın Kutsal Adına Tapınma* isimli freskinde, bulutlar çerçevenin dışına taşarak yolcularını *kilisenin içine çağırmaktadır*. Bu haliyle eser, *yapıldığı yerde anlam taşır*, o yerin dışında ise anlam taşımaz. Ancak Barok üslubun tam gelişiminden sonra, resim ve heykel tüm Katolik Avrupa'da bağımsız sanatlar olarak gerilemeye başlar (Gombrich 2020: 440-443). Dolayısıyla kilisenin tavanındaki freskte bulutların çerçevenin dışına taşması, kilisenin tavanının gökyüzüne dönüşmesine ve o gökyüzünün altındaki insanın yeryüzü konukluğunu hatırlamasına yol açar. Böylece insan gökyüzündeki tanrısallığa davet edildiğini duyar. Burada hem resmin bir yeri olduğu hem de yerinde durarak insana bir yer sunmaya devam ettiği söylenebilir.

On sekizinci yüzyılın başlarında Barok üslup gözden düşerek, yerini Rokoko tarzı daha zarif ve içten uygulamalara bırakır. Aristokratik düş dünyası önemini yitirmeye başladığından, ressamlar konu bulmak için sıradan yaşamlara yönelir. Bu bağlamda İngiliz beğenisi, Avrupa'da aklın egemenliğini özleyenler için örnek olur; çünkü İngiltere'de sanat, kralların gücünü arttır-

mak için kullanılmamıştır, portrelerdekiler "sıradan" insanlardır. Geçmiş zamanlardaki ortak zemin açısından baktığımızda, *dönemin üslubunun*, sanatçıların işi yapışlarının yöntemi olduğu görülür. Fakat akıl çağıyla birlikte *sanat uzmanları*, farklı üslupları tartışmaya başlar. Doğru üslüpla ilgili endişeler artar; çünkü klasik mimarinin kurallarının, yaklaşık yozlaşma devrine rastlayan Roma harabelerine dayandığı fark edilir. Buna alternatif olarak Yunan canlandırmacı üslup denenir (Gombrich 2020: 470-477). Üslup tartışmaları bağlamında, örneğin Reynolds'a göre, sanatçı için izlenecek yol, kendinden öncekilerin en iyi taraflarını incelemek ve taklit etmektir. Bu görüş akademik bir öğreti olarak da sunulur. Öte yandan ressamların ve heykeltraşların, kendilerinin yaptığının el becerisi olmadığını göstermek ve şairler gibi üst tabakaya kabul edilmek için çok uğraştığını da söylememiz gerekir. Bu da onları, *şiirsel yaratının* önemini vurgulamaya yönlendirir. Örneğin Gainsborough'un doğa eskizlerindeki görüntüler doğaya ait olmayıp, belirli ruh hallerini uyandırmak için tasarlanmış kompozisyonlardır (Gombrich 2020: 464-470). Böylece sanatçı kendi *yaratıcılığını* kendisinin seçtiği *konular* çerçevesinde hayata geçirmeye başlar. *Barok üslubun ve aristokrasinin gözden düşmesi, sıradan konulara yönelme, üslup tartışmaları, akademinin ortaya çıkışı, sanatçıların gelenekten ve birbirlerinden uzaklaşmaya başlaması* gibi değişiklerle yola devam edilir.

On sekizinci yüzyılın sonları ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında ise, resim *artık ustadan çırağa* aktarılan bir şey olmaktan çıkarak, *akademilerde okutulan* bir şeye dönüşür. Ancak akademilerde daha önce yaşamış büyük ustaların vurgulanması, yaşayan sanatçıların farklı konularda sipariş alamamalarına neden olur. İşte akademiler buna çare olarak, üyelerinin bağımsız yapıtları için, Paris'te ve Londra'da yıllık sergiler düzenler. *Sanatçı artık hami veya halk yerine, sergilerde dikkat çekmek için çalışmaya başlar*. Dikkat çekici aşırı konular bulmak, boyutları büyütmek, seyirciyi etkilemek cazip hale gelir. Fakat bazı sanatçılar hem akademilerin resmi sanatını dışlayarak hem de onlar tarafından dışlanmış hissederek, kendi yollarına düşerler. Böylelikle *sanatçılar arasındaki ortak zemin darde alır*. İşte on dokuzuncu yüzyılda başarılı ve asi sanatçılar arasındaki tek ortak nokta, ge-

leneksel konulara duyulan umursamazlık ve yeni konu arayışıdır. Bu bağlamda Copley, Amerika'da *kralın taleplerinin reddedildiği* tarihsel bir olayı resmeder. Süreç Fransa'da David, İspanya'da Goya'yla sürer. Resimde *çirkinlik ve başkaldırı* dönemi başlar. Bu arada sanatçıların *karabasanları veya kişisel hayalleri* de konular arasına girer (Gombrich 2020: 480-488). *Akademilerin yükselmesi, ilk kez sergi salonlarının açılması, yeni ve dikkat çekici olmanın eser için ölçüt olmaya başlaması ve sanatçıların birbirlerinden kopmalarıyla sonraki yüzyıla geçilir.* Sanat tarihine özellikle resim ve heykel açısından baktığımızda, konu olarak kutsal anlatıların, tarihsel başarıların, mitolojik hikayelerin, felsefi konuların, soylu kişilerin ve "güzel" şeylerin seçildiğini görürüz. Bunun üç boyutunu dile getirmemiz gerekir: İlki sanatçı için eserin konusunun hazır olmasıdır. İkincisi eserle karşılaşan kişinin, eserde ne anlatıldığını anlıyor olmasıdır. Örneğin kilisedeki resimler, özellikle okuma yazma bilmeyenlerin onlara bakarak etkilenmesini amaçlar. Böylece eserle kolaylıkla bağ kurulur. Üçüncüsü ise, saydığımız "önemli" şeylerin esere konu olması, "sıradan" şeylerin ise konu olamamasıdır. İşte Copley'in tarihsel bir başarısızlığı, Caravaggio'nun aziz olarak sokaktaki insan yüzlerini, sanatçıların kendi ruh hallerini veya değişip duradan öylesine bir doğa parçasını ve hatta "çirkin" şeyleri çizmesi, gerçekten yenidir.

On dokuzuncu yüzyılın *sanatta büyük kopuş çağı* olduğunu söyleyebiliriz: *Akademiler, sanat uzmanı ve eleştirmenler* "Sanat" ile zanaat arasındaki ayrımı vurgulamak için ellerinden geleni yaparlar. Bu kopuş bağlamında eski ve yeni sanatçılar arasında da bir ayrım meydana gelir: Eskiden hiçbir sanatçı bu dünyaya niye geldiğini veya ne yapacağını sormaz, kendini bir şekilde güven içinde hissederdi. Sanatçının müşterisi de beklentisine uygun ürün alırdı. Böylece aralarında bir uyum vardı. İşte on dokuzuncu yüzyıl sanatçıları bu *güvenlik duygusunu yitirir.* Ayrıca her ne kadar gelenekten kopuş uçsuz bucaksız bir seçenekler alanı açmışsa da bu durum, sanatçının beğenisiyle halkın beğenisi arasındaki farkı da arttırır. Şimdi müşteri gördüğü şeyi, sanatçı ise özgür olmayı istemektedir. Aralarındaki ilişki gerilir: Sanatçı para için ödün vermek de aç kalmak da istemez. Burada sanayi devriminin de büyük etkileri olur: Öncelikle yeni kentlerin oluş-

masıyla, mimari çok hızlı bir değişime girer. Şimdi iş adamı verdiği para karşılığında sanat ister. Bu yüzden binaların ön cephelerinde gotik veya barok üslup yaygın şekilde kullanılır. Yine sanayi devriminin, zanaat yerine mekanik üretim, atölye yerine fabrikayı getirmesi de sanatçı için büyük bir tehdittir. Ayrıca, yeni çıkan orta sınıf ve "yozlaşan" beğeni de hem *sanatçılar* arasında hem de *sanatçı ile orta sınıf arasında uçuruma* neden olur. Sanatçı kendini onlardan ayıran -boyunbağı gibi- işaretler taşımaya başlar. İş adamlarıysa onları *sahtekâr* olarak görür (Gombrich 2020: 499-502). Sanatçıların *birbirleriyle, kiliseyle, aristokrasiyle, halkla ve orta sınıfla ilişkisi bozulmakla* kalmaz, eski *güvenli dünyası da dağılır*. Sanatın ardından sanatçının da dünyasını kaybetmesi, sanat eserinin yersizliğinin derin izlerini taşır.

İşte sanatın "tüm amaçlarını" kaybetmesinden sonra, *asıl amacının kişiliği ifade etmek* olduğu düşüncesi geçerlilik kazanır. Bu bağlamda Delacroix, resimde *rengin çizimden ve hayalgücünün bilgiden* daha önemli olduğuna inanır (Gombrich 2020: 503-504). Manet doğada her nesnenin kendine özgü tek renk yerine, gözümüzde bir araya gelen *birçok renk tonundan* oluştuğunu keşfeder. Monet *doğadaki hızlı değişimi* tuvale aktarmaya çalıştığı için, eserlerindeki bitmemişlik veya baştan savma hissi, eleştirmenleri çıldırtır. Nihayet 1863'te Akademi ressamları, onun eserlerini resmi sergiye almaz. Yetkili makamlar, jürinin reddetmesi nedeniyle resmi sergiye giremeyen resimleri, "Reddedilenler Salonu" adıyla özel bir sergiye yerleştirir. 1874'te reddedilen birkaç ressam, bir araya gelerek bir sergi düzenler. Sergiyi gezen ve Monet'nin *İzlenim: Gün Doğumu* tablosunun adını gülünç bulan bir eleştirmen, onlara izlenimciler (empresyonistler) adını takar (Gombrich 2020: 514-519). Van Gogh *fırça vuruşunu* sadece renkleri birbirinden ayırmak için değil, aynı zamanda kendi coşkusunu dile getirmek için de kullanır. Cezanne, Van Gogh ve Gauguin'in genç sanatçıları etkilemesiyle, dışavurumcu (ekspresyonist) sanat başlar (Gombrich 2020: 546, 551). Yirminci yüzyılda yapılmamışı yapmanın geçer akçe olmasına, teknolojik gelişmelerin doğrudan etkilerine, manifestolara, deneysel sanata, ne anlattığını hiç anlamadığımız eserlere, eleştirmen tarihçi ve yorumcuların otorite olmalarına, sanat eserleri koleksiyonlarına, eserlerin uçuk rakamlarla satılmasına, fermormans sanatlarına ve artan müzelere tanık oluruz.

2. Felsefe Tarihindeki Kırılma Noktaları

Felsefe tarihine baktığımızda Descartes'la başlayan modern düşüncenin ciddi bir dönemeç olduğu görülür. Descartes'ın iki töz anlayışı, sadece *zihin ve maddeyi* özsel özellikleriyle donatmakla kalmayıp, aralarında kapanmaz bir uçurum da açar. Bunun konumuz açısında önemi şöyle dile getirilebilir: Öncelikle *zihin sahibi özne*, bilen konumuna, böylelikle de tüm varolanlardan daha "yukarıya" yerleşir. *Madde* ise, varolanların tüm farklılıklarının yok sayılarak, aynı niteliklere indirgenmeleriyle ortaya çıkan şeyin adı olur. Üstelik her ne kadar yaşama sahnesini kuran *Tanrı da* olsa, o bile artık öznenin düşündüğü bir *ideye dönüşerek, kurduğu sahnenin dışında kalır*. Şimdi zihin ve madde arasında böyle kökten bir ayrımın oluşması, konumuz bağlamında, en azından şu iki soruya yol açar: 1. Zihinsel olmayan duyuların ve onlara bağlanan sanatın yeri neresidir? 2. Zihinsel(lik) ve duyusal(lık) arasında bir bağ kurulabilir mi? Bu sorulardan ilki bizi Baumgarten'a ve Hegel'e, ikincisi de Kant'a götürür.

Söylenegeldiği üzere Baumgarten estetiğin kurucusudur. Onun yaşadığı dönemde, zihin-madde düalizmine bağlanan akıl-doğa ayrımı, tüm sanat teorilerinin merkezinde yer alır. Dolayısıyla Descartesçı bilgi teorisinin yönlendirdiği ilk sistematik sanat metafiziği, Baumgarten'dan gelir. O, estetik terimini hem duyu bilgisi hem de güzelin bilimini belirtmek için kullanır. Bunların birleşiminden çıkan estetik bilginin ise, akılsal olmasa bile onun kadar güvenilir olduğunu söyler. Bu bağlamda, Descartes'ta kesin bilginin özellikleri olan açıklık ve seçiklik arasında bir ayrım yaparak, *duyuların açıklığı* ile *anlama yetisinin seçikliğinin* kendi kuralları olduğunu ileri sürer. Örneğin, bulanık idelerin birbirine bağlandığı duyusal bir söylem olan şiirin tasarımları, *açık* olduğunda mükemmeldir, fakat bir de *seçik* olursa, onun şiirselliği ortadan kalkar. Dolayısıyla şimdi güzel, duyusal bilginin mükemmelliği anlamına gelir. Duyuların mükemmelliği de zenginlik, bolluk, büyüklük, hakikat, açıklık ve canlılık içerir. *İşte güzelin bilgisi de mükemmel şekilde canlı kılınmış hakikatin duyusal bilgisi olur* (Altuğ 2012: 286-288). Sonuç olarak Baumgarten estetiğin, duyusallığa dayansa bile, farklı tarzda bir doğruluk iddiası taşıyan *yeni bir bilim* olduğunu düşünür. Şimdi güzel(lik), *estetiğin* çatısı altında yorumlanır.

Sanatı sembolik, klasik ve romantik döneme ayıran Hegel'e

göre, son dönem olan romantik sanatta doğa tanrısızlaştırılmıştır. Doğa tanrısız ve ruhsuz şekilde maddeye indirgenmiştir de diyebiliriz. *Sanat eseri* bundan böyle, *amacı kendinde* bir şey olarak görünür. Bu bağlamda *sanatçı* da öznel becerisiyle nesnel bir dünya yaratma yeteneğini sergileyen kişi olur (Hegel 2019: 37-38, 74-75). *Sanat* ise, artık en yüksek gereksinimimizi karşılamadığı için, geçmişte kalan bir şeydir. Sanat eseri şimdi bizi, sadece entelektüel bir *irdelemeye* davet eder (Hegel 2019: 8-9). Dolayısıyla *Geist*'ın kendini gerçekleştirmesi olarak sanat geçmişte kaldığından, artık eserin hakikatle bağı kopar. Şimdi amacı kendinde olan *sanat eseri, estetik öznenin* karşısında duran *estetik nesne* olur ve estetik özne de onu *irdeler* veya *değerlendirir.* Bu da *sanat eleştirisinin* yolunu açar. Ayrıca bundan böyle *sanatçı* tanrılarla, musalarla veya hakikatle ilişkisi içinde düşünülmez; o şimdi dehası ve yetenekleriyle kendi başına, *modern bir birey*dir.

Zihinsel ve duyusal arasındaki bağı kurmak isteyen Kant'a göre, duyusal alanla iş gören anlama yetisi ile idelerle iş gören akıl arasında bir orta terim bulunur ki o, *yargı yetisidir.* Onun da diğer yetiler gibi, a priori ilkeleri vardır. Böylece ruhun yetileri üç tane olmuş olur: Bilme yetisi, isteme yetisi ve bu ikisinin arasında yargı yetisi (haz ve hazsızlık duygusu) (Kant 2011: 25-26). Şimdi estetik yargı yetisi, kavram olmaksızın biçimler üzerine yargıda bulunur. Bundan haz duyar ve bunu herkes için bir kural haline getirir. Ancak bu haz duygusu, *çıkara* dayanmadığı gibi *hoşlanmadan* da farklıdır; çünkü sadece *yargılamada haz verene, güzel denir.* İşte güzelle ilk karşılaştığımız yer ise doğadır. Doğa, kendini güzel ürünlerinde sanat olarak, yalnızca olumsal değil ama bir bakıma yasalılıkla uyum içinde amaçlı olarak, daha doğrusu "ereği olmayan ereksellik" olarak gösterir. Sanat her ne kadar doğaya bu açıdan benzese de aynı zamanda da doğadan farklıdır; çünkü *özgürlük yoluyla,* aklı eylemlerin temeline alan üretime sanat denir. Bu haliyle sanat, bilimden ve zanaattan da ayrılır (Kant 2011: 168-175). İşte yargı yetisi sayesinde, madde veya duyu alanı olarak, nedensellik ilkelerine sahip doğa ile akıllı bir canlı olarak, özgür insan arasındaki bağ kurulmuş olur. Şimdi sanat eseriyle karşılaşma, her ne kadar estetik haz duygusuna dayalı olsa da bu tecrübenin yargı yetisi altında düşünülmesi,

güzel yargısını verme koşullarının öne çıkmasına neden olur: Estetik. Kim hangi ölçütleri kullanarak, bir eserin güzel olduğuna karar verecek ve bu yargının evrensel olduğunu ileri sürecektir? Sanat eleştirmenleri, tarihçileri, yorumcuları mı?

Dolayısıyla bugün şiir için hâlâ mekân kaldığında ortaya çıkan şey, en iyi ihtimalle onunla entelektüel veya düşünsel şekilde meşgul olmaktır. Şimdi şiir ya anlamsız ve düşler ülkesine bir kaçış olarak reddedilir ya da *edebiyatın bir parçası olarak* kabul edilir. Edebiyat da en son geçerli standart(lar) tarafından *değerlendirilir* (Heidegger 2000: 191). Böylece felsefenin sanatla ilgili yapması gereken, estetik olmayan nesnelerin nasıl sanat eseri haline geldiği sorusuyla ve bir şeyin sanat olup olmadığına karar verme ölçütleriyle ilgilenmektir. Heidegger'i sanata götüren ise, böyle bir özne-nesne dualizminden çıkmak ve felsefe ile sanatın tamamen ayrı olamayacağını hesaba katarak, sanatı düşünmenin yeni yollarını bulmaktır (Bowie 2013: 258-259). Aynı zamanda sanat eserini, öznenin *değerlendirdiği* estetik bir nesne olmaktan çıkararak, eserin açtığı dünyayla karşılaşmamızın bizi şairane bir yaşantıya taşıyabileceğini ileri sürmektir. Peki sanat eseri nasıl bir şeydir ki, bunu sağlasın?

B. Sanat Eseri

Heidegger'in sanata ve özellikle de şiire ilgisi, 1930'lardan ölümüne kadar sürer. Ömürlük projelerinden biri olan metafiziğin üstesinden gelme ile birlikte düşündüğümüzde, sanat gerçekten önemli bir yere yerleşir; çünkü metafizik düşünmenin üstünü örttüğü, hesapladığı, birbiriyle eşitlediği, nesneleştirdiği, depoladığı, zaptettiği şeylerin varlığı sanat eserinde tüm ışıltısıyla parıldar. Böylece varlık veya varolanların varlığı, sanat eserinde gerçekleşir. Öyleyse sanat eseri, her neyi anlatıyorsa onu, kendi hakikati içinde görünmeye bırakır. İşte mezarlıklarda göregeldiğimiz serviler, Van Gogh'un eserlerinde, yeryüzünün dikenleri gibi göğe yükselir. Bu haliyle ölümü, kırılganlığımızı, göğün yüksekliğini toplar.

Sanat Eserinin Kökeni'nde, Grek tapınağında hakikatin gerçekleştiği söylenir. Ancak bu, tapınakta bir şeyin doğru bir şekilde su-

nulduğu ve aktarıldığı anlamına gelmez; aksine bütününde varolan, gizlenmemişliğe getirilir ve orada tutulur. Kendisini gizleyen varlık, aydınlanır/ışıldar (*lichten*). Bu tür bir ışık (*Licht*) kendi görünüşünü/parıltısını/ışığını (*Schein*) esere yerleştirir/bağlar. İşte esere yerleşen bu ışıklı görünüş, güzelliktir. *Öyleyse güzellik, gizlenmemişlik olarak hakikatin bir tarzıdır* (Heidegger 1977: 41-42). İşte sanat eserinde gizlenmemişliğin güzellik olarak gerçekleşmesi, sanata özgüdür. Heidegger'in, hakikat ve güzellik arasındaki ayrımı benimsemediği ortadadır. Zaten hakikatten anladığı şey de ifadenin nesneye uygunluğu değildir. Bir şeyin hakikati, kendi varlığını/özünü kendisi olarak sürmesiyle gerçekleşir. Güzellik ve böylece sanat da bunun tarzlarından biridir. Ayrıca bu ortaya çıkış, bir apaçıklık anlamına gelmez, çünkü eser gizlenmişliğini taşımayı sürdürür.

Peki, eserde hakikat nasıl gerçekleşir? Yeryüzü ile dünya çatışmasıyla. Heidegger, yeryüzü ile dünya karşıtlığını, sanat denemesini yazdığı sırada üzerine çalıştığı Schelling'den alır. Schelling, zemin/temel (*ground*) ve varoluş (*existence*) arasındaki ilişkiyi, genişleme ve daralma açısından düşünür: Eğer bu ikisinden zemin egemen olursa, dünya olamaz; fakat saf bir genişleme dünyası da biçimsizliğe dağılacaktır. Bu nedenle, dünyanın nasıl tezahür ettiğine dair, onu tamamen anlaşılır kılmak için bir tür zemine duyulan ihtiyaç ile zemini tamamen anlaşılır kılmanın, onu anlamsız kıldığının farkına varılması arasında sürekli bir gerilim/çatışma vardır (Bowie 2013: 261). İşte Heidegger için bu gerilim, yeryüzü ile dünya arasındaki çatışmada açılır.

Tapınak örneğine dönelim. Eserde yeryüzü, her şeyi taşıyan olarak, kendi kuralına sahip ve kendini sürekli kapatan olarak göstererek, her şeyi kapalı tutmaya ve kendi yasasına bağlı kılmaya çalışır. Dünya ise, kendi kararlılığını ve ölçüsünü isteyerek, varolanı kendi açıklığına götürür. Aralarındaki çatışma, sınır ile ölçünün (yeryüzü ile dünyanın) karşı karşıyalığını bir taslak (Umriß) içine getirir (Heidegger 1977: 32-35). Bu sayede eserin gizlenmemişliği (dünyası), gizlenmişliğiyle (yeryüzüyle) birlikte gerçekleşir. Ancak dünya, tıpkı görünme gibi, sadece açıklık değildir; o hep tarihsel olarak açılır. Yeryüzü de tıpkı gizlenme gibi, tek başına ve hareketsiz bir kapalılık anlamına gelmez; o kendini kapatan olarak doğar. Şimdi dünya ile yeryüzü kendi içlerinde böyle çatışarak, görünme ile gizlenmenin çatışmasına dahil olur.

Başka türlü söylersek, sanat eseri kendisinden yapıldığı şeyler yani yeryüzü açısından, rasyonel ve nedensel açıklamaya direnirken (gizlenirken), kendisinde açılan dünya(lar) sayesinde de anlamlı şekilde kendi hakikatini gerçekleştirir (görünür). *Dolayısıyla sanat eseri, nedensiz ve anlamlıdır.* İki taraf arasındaki çatışma bir yarık (*Riß*) açmış, nedensizlik ve anlamlılık orada birbirine bağlanmış, adına da güzellik denmiştir (Gür 2020: 98, 104). Yeryüzü gizleyen/gizlenen olarak görünür, çünkü ona nüfuz edilemez. Dünya görünürken/gösterirken değişir, çünkü anlamı tüketilemez. Yani sanat eseri, *kavramsal ve rasyonel çözümlemeyle anlaşılamaz;* çünkü bir yandan kendisinden yapıldığı renk, nota, sözcük, mermer ve benzerlerinin, kendileri olarak parlaması rasyonel çözümlemeye direnir, diğer yandansa hep tarihsel ve kültürel bağlamlarda anlaşıldığından, eserin *anlamı hiçbir açıklamayla apaçık söylenerek tüketilemez.*

Şimdi, eğer sanat eserinde hakikat gerçekleşiyorsa ve hakikat de o şeyin kendi varlığını gizlenmişlikten çıkararak görünür kılmasıysa, bunun gerçekleşeceği *bir yere, açıklığa* ihtiyaç var demektir. Heidegger açıklığı (*Offenheit*) anlatırken, aydınlık (*Lichtung*) sözcüğünü kullanır. *Licht* ışık, aydınlatma, aydınlıkken, *lichten* bir şeyi özgür ve açık kılmak demektir. O, olanaklı bir görüşüşe izin veren ve açılma gösteren açıklıktır. Öyleyse aydınlık, açığa çıkan ve çıkmayan her şey için açıktır. Yani açığa çıkan tecrübe edilse de edilmese de, sunulsa da sunulmasa da her zaman, açıklıkta bulunan açığa çıkmışlık olarak süregiden aydınlığa bağlı kalır. Yani açığa çıkmayan da, aydınlığın özgürlüğünde bulunmadıkça, olduğu şey olamaz (Heidegger 2001: 77-78). Dolayısıyla açıklık, ışık tarafından aydınlatılsa bile, onun tarafından oluşturulmaz; çünkü karanlık da açıklığı, görüneceği bir yeri gereksinir. İşte açıktaki her şeye, *a-lethia* yani gizlenmemişlik/hakikat denir (Heidegger 1997: 25). Bunun için de açıklıkta bir varolan olmalıdır; çünkü açıklık, açık olana (varolana) sahip olarak onu açar ve kapar. Öyleyse varolan, bir sahnede durmak yerine, etkinlik içinde oyuna sokulur. Şimdi hakikatin de var olanda yerleşmek için bir yerlerde hazır beklemediği görülür. Öyleyse açıklığın aydınlığı ile bu açıklıktaki kuruluş, birbirine aittir (Heidegger 1977: 39-40). *Başka türlü söylenirse, bir yerde hakikat başka bir yerde varolan var değildir ki, hakikat gelip kendini varolana*

koysun. Onlar birbirinden ayrı düşünülemezler. Sonuç olarak hakikatin gerçekleşmesi ile varolanın bir yerde görünmesi, yani aydınlığın açıklığı ile bu açıklıkta varolanın gizlenmemişliği eş zamanlıdır.

Heidegger'in söylediklerini daha iyi anlayabilmek için bir şaire kulak verebiliriz. Rilke'ye göre sanat, hayatın canlı ve büyük bir dışavurumudur. Bu yüzden ondan, canlı bir varlıkmış gibi söz etmemiz gerekir. Bu bağlamda sanat eserleri bir kuyudaki görüntülere benzer, onlara ancak belli bir uzaklığa kadar yaklaşabiliriz, çünkü dil, eserin zenginliğini içermekten uzaktır; eğer esere fazla yaklaşırsak da, görmek istediğimiz şeyin üzerini kendimizle örteriz (Rilke 2020: 26, 32-36); çünkü şeyler, olaylar ama en çok da sanat eserleri, sözün ayak basmadığı yerlerdedir. Dolayısıyla bir sanat eserine *eleştirel sözler* kadar uzak düsen başka söz yoktur; çünkü her seferinde ele geçen az ya da çok yanlış anlamalardır. Sanat eseriyle gerçek bağlantıyı sağlayan biricik doğru ilişki ise, her türlü eleştiriden uzak, içtenlikli bir temaşadır (Rilke 2020: 42; Rilke 2020a: 9). O halde sanat eserini, irdelenen değil de yakınlık kurulan, temaşa edilen, karşılaşılan bir şey olarak görmek, bu karşılaşmanın bir yerde gerçekleşerek dünyamızı anlamlı kıldığını ileri sürmek ve karşılaşma sayesinde değişip dönüştüğümüzü, yani kendileş(tiril)diğimizi anlayabilmek için, *Ereignis*'e bir parantez açmak uygun görünmektedir.

Bir Parantez: *Ereignis*

Heidegger'in bu adı taşıyan eserinin tam adı *Beiträge zur Philophie:* (*Vom Ereignis*)'tir. Heidegger'in asistanı ve önemli yorumcularından biri olan Herrmann'a göre bu eser, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'dan sonraki ikinci büyük tezidir (Herrmann 2001: 109). Kitap 1936 ile 1938 yılları arasında yazılmakla birlikte, 1989'da yayımlanmıştır. Aslında *Ereignis* kavramı ilk olarak, 1919'da yazılan *Die Idee der Philosophie und das Weltanschauungsproblem*'de karşımıza çıkar. Fakat özellikle otuzlu yıllardan sonra, hemen her açıdan merkezi bir konuma yerleşir. *Ereignis*'in tarihsel süreci, bu yazının sınırlarından fazlasıyla taştığından, burada ona sadece sanat eseriyle karşılaşma imkânı yani

eserde gerçekleşen gizlenmemişlikle *karşılaşma tecrübesi açısından* değinilecektir.[3] Bu bağlamda üç eser seçilmiştir.

Kendileş(tiril)me 1919'da, nesnel bir izleyicisi olduğumuz deneyimin aksine, kendimizin dahil olduğu yaşantı[4] anlamına gelir. Bu da yaşantılarımızın hep bir *anlam* bağlamında gerçekleşmesiyle sağlanır. Örneğin, sınıfa girince kürsüyü görürüz. Kürsünün dünyadaki yeri, ait olabildiği ya da olamadığı bir anlam bağlamı sayesindedir. Ancak böyle bir bağlamda yaşayarak, bir şeyle karşılaşabiliriz. Öyleyse karşılaşmalarımız, kendileş(tiril)me olaylarıdır (*Ereignisse*); çünkü deneyim önümüzden geçip gitmez, onu kendimize uygun hale getirir ve özüne göre kendimize mal ederiz. Bu ise, kendi kaygılarımız ve sorunlarımızdan oluşan bir benimseme/sahiplenme ağı veya sistemi içinde yaşadığımız anlamına gelir. Dolayısıyla kendileş(tiril)mede durumlar ve şeyler, *uygun ya da uygunsuz* olarak ortaya çıkarlar. Şimdi Heidegger'in sınıftaki kürsünün üstüne çıkması ve oradan öğrencilerine kitap fırlatması, uygunsuzdur. Bunun sebebi kürsünün fiziksel olarak bu eyleme uygun olmaması değil, öğrencilerin dünyalarıyla örtüşen dünyasında, bu davranışın *uygunsuz* bulunmasıdır. Öyleyse anlamlılık ve kendileş(tiril)me tüm *dünyaları* karakterize eder. Eğer Afrikalı bir kabile üyesi aniden Freiburg'a gelirse, kürsüyü bir kalkan veya büyülü bir nesne, hatta ne yapacağını bilmediği "bir şey" olarak görüp şaşırabilir;

[3] *Ereignis* bundan böyle bir şeyin bir yerde görünerek *kendileşmesi*, kendileşirken orada kendisiyle karşılaşanı *kendileştirmesi* ve tarafların bu karşılaşmayla *kendileştirilmeleri* bir arada düşünülerek, kendileş(tiril)me olarak karşılanacaktır. Aynı zamanda, bir şeyin kendileş(tiril)mesi, onunla belirli anlam bağlamlarında karşılaşan kişinin, yaşadığı tecrübeyi kendine mal etmesi, sahiplenmesi ve benimsemesi demektir. Bu yüzden gerekli görüldüğünde bu karşılıklar da kullanılmıştır.

[4] Heidegger üç tür yaşantıdan (*Erfahrung*) söz eder: İlk yaşantı, müdahalemiz olmadan başımıza gelen şeyin, bize çarparak etkilemesi ve karşılaştığımız her şeyi kabul etmek zorunda kaldığımız haldir. İkincisi, bizi doğrudan etkilemeyen bir şeye yaklaşma ve sadece neye benzediği veya hatta orada olup olmadığını bulmak için etrafına bakma, gözden geçirme, keşif yapmadır. Üçüncüsü ise, ikinci yaşantıyı test etme, bir şey eklendiğinde veya çıkarıldığında aynı kalıp kalmadığını kontrol etmedir. İkinci ve üçüncüde her zaman aranan bir şey vardır ve arama, belirli yardımcıların kullanılmasıyla yapılır (Heidegger 1989: 160). İlk yaşantı ise, arama yerine sorma ve beklemeyle gerçekleşir. Türkçede ilki için yaşantı ve tecrübeyi ve diğerleri için deneyimi kullandım.

çünkü farklı bir dünyada yaşamaktadır. İşte şaşırtıcı bir şeyle karşılaşma hali de bir şeyi uygun ya da uygunsuz olarak algılamanın sınır durumu olup, neyin anlamlı ve anlamsız olduğunu belirleyen bir bağlam olan dünya tarafından mümkün kılınır. Bu tür sınır anları, "dünyadan-öncedir/öndünyasaldır" (*Vorweltliche*); çünkü henüz anlam kalıplarına eklemlenmemiş olmakla birlikte, (belirli) bir dünyaya itme eğilimindedirler. Öyleyse *yaşadığımız dünyalar, dünya öncesi karşılaşmalarla tazelenebilir veya dönüştürülebilir.* Dolayısıyla kendileş(tiril)me, şeylerle belirli bir yorumla karşılaştığımız olaylarla sınırlı olmayıp, belirsiz tecrübeleri de içerir. Bu karşılaşma bağlamında Heidegger'in *kim* olduğu, kendisi için neyin önemli ve anlamlı olduğuna bağlıdır. Öyleyse *"kim"liğin veye kişiliğin* kökeni, sahip-liktir/kendiliktir (*Own-dom/Eigen-tum*). İnsan kendileş(tiril)mede gerçekten kendi benliği olabilir. Bu da insanın tarihsel olarak "kendine" gelmesini ve kendisiyle birlikte olmasını mümkün kılar; fakat kendine gelme demek, sabit bir doğaya geri dönmek değil, kendi varlığımızın bir fark yarattığı varlıklar olarak, rolümüzü benimsemek demektir (Polt 2005: 375-383).

Bu bağlamda şeyler, bilinçli bir öznenin karşısındaki nesneler olmayıp, belirli anlam bağlamlarında "o şey" olarak karşımıza çıkarlar. Burada Heidegger'in fenomenolojik ve hermenötik yaklaşımı belirgin hale gelir; çünkü şeyler kendilerini kendilerinde gösteren *fenomenlerdir* ve anlamları her zaman *bir yorum* içerir. Şimdi bir anlam bağlamı olarak dünyanın, insanın yaşadığı deneyimleri kendine mal etmesini sağlamakla kalmadığını, karşılaşılan yeni, tuhaf, şaşırtıcı şeyler için de orada olduğunu görürüz. Dolayısıyla hem dünyanın insanın kişiliğini oluşturması hem de dünya-öncesinin insanı değiştirip dönüştürmesi açısından baktığımızda kendileş(tiril)me, *insanın şeylerle karşılaşmasını* sağlayan bir yaşantıya denk düşer. Heidegger'in burada kendileş(tiril)meye, hala "insan"dan yola çıkarak baktığını ileri sürebiliriz. Dünya-öncesi durumların sanat eseri açısından önemi ise, anlamın henüz açık olmasa da artık kapalı da olmadığı, eserle karşılaştığımız *araya* işaret etmesinden kaynaklanır. Bu bağlamda eserin alışılmadık olması, dünyamızın değişmesi ihtimalini barındırır.

Heidegger alt başlığı kendileş(tirilme) üzerine (*Vom Ereignis*) olan *Beiträge*'de, tanrıların gidişi ve gelişiyle ilgili kararın

zaman-uzayına geçtiğimizi söyler. Bu, tamamen farklı bir zaman-mekânın, varlığın hakikatinin ilk kuruluşunun, kendileş(tiril)mesinin açılması kararıdır. Şimdi kendisi olarak gerçekleşen, reddetme (*Verweigerung*) dediğimiz başlangıçsal bir şeydir; reddeden varlığın vermesinin/bağışının/lütfunun doluluğudur. Yani reddetme, varlığın lütfunun en yüksek asaleti ve kendini gizlemenin temel özelliğidir; onun açığa çıkması da varlığın (*Seyn*) hakikatinin kökensel özünü (*Wesung*)[5] oluşturur. Bu öz hiçbir zaman zaman kesin olarak ifade edilemeyeceğinden, onun dili sessizlik üzerine kurulur. Bu bağlamda Da-sein, bu sessizliğin koruyuculuğunun temeli olarak ortaya çıkar. Eğer Da-sein yaratıcı kurmaya adım atmayı başarırsa, kendileş(tiril)menin uçurumlarında kurulmuş olur. Böylece kendileş(tiril)me, insanı tanrıya havale ederek, tanrıyı da insana devreder (Heidegger 1989: 280, 405-406). Daha önce Dasein'la varlık arasında kurulan bu ilişki, şimdi Da-sein'la tanrı arasında kurulur. *Varlık ve Zaman*'da Dasein varlığın anlamını sorar ve varlık anlamını ona açar. ***Dasein bu dünya içinde, orada, orayla ve oralı olarak başlangıç noktasıdır.*** Şimdi bu bakış açısı terk edilmiş gibidir. Artık varlık kendisine bu şekilde yaklaşılmasını reddeder. Öyle görünmeyi reddetmesi demek, başka türlü görünmeyi talep etmesi diye de düşünülebilir. Tıpkı eski tanrıların gitmiş olmasının gelecek olanlarla düşünülmesi gibi. *Yeni başlangıç noktası varlığın reddi ve sessizliğidir ve bu haliyle insan için bir uçurumdur.* Orada yaratıcı kurmayı gerçekleştirenlerse şairlerdir. Dolayısıyla çizgiyle ayrılmış haliyle Da-sein, şiirsel bir bağlama taşınır.

1962'de yayınlanan *Zaman ve Varlık*'ta ise, kendileş(tiril)me ne var ne de oradadır. O artık yazgı (*Geschick*) olarak zaman ile varlığı veren bir kaynaktır ki, böylece onlar *kendile(tiril)meye ait olurlar.* Bu verme, aynı zamanda dışarıya doğru açılma anlamına geldiğinden, bu açılmada zaman ile varlık *birbirlerine de ait olurlar* (Heidegger 2001: 31-34). Bu bağlamda kendileş(tiril)me ne insan ne varlık ne de zaman açısından düşünülür. O artık, varlık ile zamanı veren bir köken olarak, meydana gelen her şeyin de

[5] Heidegger, *Wesung*'u burada *Wesen* (öz) olarak değil, asıl eğilim/hüküm sürme olarak tecrübe etmektedir; bu ise kendileş(tiril)me dediği şeydir. O, *Seyn*'in tarihinin yalnızca bir varlığın var(lık)lığının metafiziksel belirlenmesinin tarihini değil, aynı zamanda varlığın hakikatini kendileş(tiril)me olarak içerdiğini açıkça söyler (Herrmann 2001: 106).

kaynağı olur. Bunun sanat eseri açısından önemi ise, eserle her zaman, yazgının tarihsel açıklığında karşılaşacak olmamızdır. Şimdi kendileş(tiril)me sayesinde eserle karşılaşan insanlar da bunun bir parçası olurlar. Bu sayede, insan o büyük ilişkiler bütünündeki yerini görebilir. "Farklı" bağlamlarda gördüğümüz bu üç *Ereignis* anlayışının, nasıl olup da şeylerin açıklığında durabildiğimiz ve dahi onlarla bir yerlerde karşılaşabildiğimiz sorusunun yanıtını aradığını ileri sürebiliriz. Bu karşılaşma anlarının tecrübesi ise, şiirsel bir yaşamın kaynağında durur. İşte sanat eserleriyle karşılaşmaya geçmeden önce bir parantez açmamızın nedeni de budur.

C. Sanat Eserleriyle Karşılaşma

Şimdi artık sanat eserleriyle karşılaşma koşullarının ardına düşerek, bu iz sürmenin bizi hangi köprülerden geçireceğini görebilir ve böylece şairane bir şekilde ikamet edeceğimiz yere varmayı umabiliriz. Umabiliriz demek, bizi hedefe götüren bir reçete vermek yerine, bir yola düşüp bunu deneyeceğiz demektir. Dolayısıyla bu yürümenin ölçüsü, hedefe varmak yerine, yolun tecrübesini edinmektir; karşılaşmalarımızı kendileş(tiril)me açısından düşünmektir. Bir yolu filozofla yürümek zordur. Filozofun yolunda onunla yürümek daha zordur. Burada ise, filozofla yeni yollar yürünmeye çalışılmıştır. Eğer sanat eserleriyle karşılaşmanın öyle birdenbire ve kolaylıkla gerçekleşemeyeceği hatta gerçekten zor olduğu düşünülürse, belki burada çekeceğimiz/vereceğimiz zahmet hoş görülebilir.

1. Tekhne'den Tekniğe

Heidegger bugün sanatın kendi başlangıcıyla, yani tekhne'yle ilişkisi içinde düşünüldüğünde, ne konumda olduğunu sorar. Greklerde *tekhne*, bir şeyi açığa çıkanın içinde şu veya bu olarak görünür kılmak, yani görünmeye bırakmaktır. Bu görünmeye bırakma, aynı zamanda bir bilme biçimidir; çünkü bilmek, bir eseri biçimlenmeden önce görebilmek demektir. Ancak Athena'nın gören bakışı, sadece insan eserlerinde görünmeyen biçimleri görmekle kalmaz, kendiliğinden varolma özelliği olan şeyleri de

görür. İşte Grekler buna *phusis* (doğa) der; o, sınırları içinde açılan ve oladuran/açığa çıkan/özünü sürdüren (*Anwesen*) demektir. Böylelikle *Greklerde sanat doğayla uyum içindedir;* fakat bu uyumdan anlaşılması gereken, sanatın doğada oladuranların imgesi, kopyası veya yansıması olması değil, *tekhne* ile gizemli birlikteliğidir. İşte sanatın içine girmesi gereken, *phusis* ile *tekhne*'nin birleştikleri bu gizli öğedir (Heidegger 2008: 94; 1997: 13-15). Bunu nasıl anlayabiliriz? Öncelikle gizli ögenin, yani *phusis* ile *tekhne*'nin ortak kökeninin, *poiesis* olduğunu söyleyebiliriz; çünkü *poiesis*'i *phusis* ve *tekhne* diye ikiye ve *tekhne*'yi de *sanat, zanaat ve düşünme* diye üçe *ayırabiliriz*. Böylece doğa ve sanatın kaynağı *poiesis* olur. Ayrıca *phusis,* doğarak yükselen özellik ve *tekhne* de öne, ortaya, meydana çıkarma olduğundan, her zaman kökensel olarak *aletheia* ile ilişkilidir (Heidegger 1998: 51-53; 2009: 316). Öyleyse doğayla uyum içindeki sanatta bir şeyin varlığa gelmesi, görünür olması, kendi hakikatini gerçekleştirmesi hep gizlenmişlikledir.

Tekhne'den tekniğe geçilen günümüzde ise sanat, *phusis* yerine *bilimsel dünya*ya uyum gösterir. Bilimsel dünyada *yöntem, bilimi belirler.* Böylece dünyanın ön(ce)den tasarımlanması, dünyanın araştırılmasının *tek yolu* olur. Bu yol ise, deneyle ulaşılabilir *her şey için hesaplanabilirliktir.* İşte bu hesaplanabilirlikle de dünya her yerde ve her zaman, *insan tarafından denetlenebilir* olur. Bilimsel dünyanın tutsaklığı içindeki insan, bunu değiştirebilir mi peki? Bu tutsaklık/kapanmışlık hiçbir zaman insan tarafından açılamaz olsa da insan çabası olmaksızın, kendi başına da açılamaz. Şimdi açılma için insanın *yapacağı hazırlıktaki ilk şey,* bu kapanmışlık içinde neyin egemen olduğunu düşünmektir. Ayrıca bu düşünme, teori ile praxis arasındaki ayrımdan bağımsız olmalıdır; çünkü kapanmışlık tam da bu ayrım düşüncesine dayanır (Heidegger 1997: 17-19, 24). Öyleyse şairane bir yaşam sürme yolunda yapılacak ilk şey, bu ayrımın dışına çıkarak, tekniğin kökensel olarak poietik etkinliğe bağlı olduğunu hatırlamak ve *şimdiki tekniğin* hesaplayan özüne nüfuz etmektir.

Heidegger bağımsız olmamızı istediği teori ile praxis arasındaki bu ayrımın sonradan gerçekleştiğini, Greklerdeki kökensel anlamının, günümüzden farklı olduğunu ileri sürer. Teori, *theorein* fiilinden gelir. Onu oluşturan iki kök sözcükten *thea* dış gö-

rünüş, görüntü, ne olduğunu gösteren yüz, *eidos* anlamına gelirken, *horao* da dikkatlice bakma, gözlerini ayıramama demektir. Öyleyse *theorein*, bir şeyin görünür hale geldiği dış görünüşüne dikkatlice bakma ve dahi görme sayesinde, ondan gözünü alamamadır. Böylelikle teori, açığa çıkan şeyin gizinden çıkmasına saygı dolu bir kulak kabartma, hakikati gözeten bir seyir anlamına gelir (Heidegger 1998a: 23-24). Oysa teori ve praxis ayrımından sonra teori, bir şeyin *anlamlı bir yaşam dünyasıyla* görünür bir ilişkisi yerine, ancak *bilinebilir bir şeye* yönelik bir duruş olur. Bu açıdan örneğin sınıftaki kürsü, nesnel olarak *uygun ya da uygunsuz* olmadığı gibi, aslında doğası gereği bir "kürsü" bile değildir. Basitçe 1,5 metre boyunda, 20 kilogram ağırlığında, geometrik şekle sahip bir *nesnedir*. Dolayısıyla şimdi, kendileş(tiril)medeki gibi bir tecrübe yaşanmaz. Bu artık bir süreç (*Vorgang*)[6] olur; çünkü kürsüyü kullanmak yerine onu ölçer ve onunla ilgili iddialarda bulunuruz. Sonuç olarak Heidegger'in amacının, teoriyi yıkmak veya küçük düşürmek yerine, köklerine geri bağlayarak, yeniden canlandırmak olduğunu söyleyebiliriz (Polt 2005: 379-380). Bu gereklidir, çünkü dünyayı teknik bir nesne olarak kurmakla insan, açık olana giden yolu engeller ve dünya tekdüzeliği içinde düzleşir (Heidegger 2014: 301). İşte bu düzlükte, hiçbir varolanın diğerinden farkı yoktur. Her şey nesneleşerek (*Gegenstand*) ölçülür, dahası hammaddeye/rezerve (*Bestand*) dönüşerek bir örneklik içinde zaptedilir. Bu da teknik düşünmede, şeylerin *dünyasız* kalmasına neden olur. Yine de tekniğin bir zamanlar sanatla aynı kökten beslendiğini ve şimdi hem sanattan hem de kendi kökeninden ne kadar uzaklaştığını anlamak, bizi sanat eseriyle karşılaşmaya hazırlayabilir.

[6] *Vorgang*, gidiş, gelişme, süreç, seyir, olay, işlem gibi anlamlara gelir. *Gang*'ın gidiş ve *vor*'nın da ön anlamlarını düşünürsek *Vorgang*, önden giden veya gidişi ön(ce)den belirleyen şey olur. Örnek bağlamındaysa, henüz ne olduğu belli olmayan nesneye, nasıl yaklaşacağımızı ve ona hangi işlemleri uygulayacağımızı önceden bize söyleyen *yöntem*in öne çıkması anlamına gelir. Bu haliyle de şeylerle yaşanan anlamlı tecrübelere bir hayli uzaktır.

2. *Teknikten Sanata*

Heidegger, eğer tekniği araç olarak düşünürsek, tekniğe hâkim olma iradesine takılarak, onun özünün dışına düşeceğimizi söyler. Oysa tekniğin özü çatıdır/çerçevelemedir/çerçevedir (*Gestell*)[7] ve onun iki anlamı vardır: Çatı bir yandan, gizlenmemişliğin oladurmasına yönelik her bakışı engelleyen *bir meydan okumadır*. Diğer yandansa, gizlenmemişliğin açığa çıkmasını sürdürmesi için, insanın gerekli *olmasına izin verir*. İşte koruyucu gücün açığa çıkışı da bu izin sayesindedir; çünkü her ne kadar çatı, *poiesis*'i engellese de teknik kendi içinde koruyucu gücün ortaya çıkışını da barındırır. Şimdi *tekniğin özü teknik bir şey olmadığı* için, onu düşünüp gözlemlediğimizdeyse, teknik üzerine düşünmenin bir yandan tekniğin özüne akrabayken, diğer yandan ondan tamamen ayrı bir alanda olup bittiğini görürüz. İşte bu ayrı alan sanattır ve biz de sanatın oladurmasını koruyup koruyamadığımız şeklindeki krize tanık oluruz. Bu krizle yüzleşmediğimiz takdirde, hesaplayan/-teknik düşünce bir gün biricik olacaktır. İnsanın varlığını bu halden kurtarmak gerekir. Şimdi, sanatlardaki gizini açmanın, *poiesis*'i muhafaza ederek poietik her şeyde hüküm sürdüğünü hatırlamanın zamanıdır; çünkü "tehlikenin olduğu yerde/Koruyucu güç de serpilip gelişir" (Heidegger 2013: 19; 1998: 75-81). Teknik dünya bizi bir krizle baş başa bırakır. Bu krize tanıklık *tekniğin özü, sanatın varlığı, varlığın hakikati ve insanın kurtuluşunun* nasıl birbiriyle ilişkili olduğunu görmemizi sağlar. Peki sanat nedir ve bizi bu krizden nasıl çıkaracaktır?

Heidegger, *sanat eserinin kökeni sorununun*, aynı zamanda sanat tarihinin tarihsel bir açıklaması olan, *sanat eserinin zamansız özünün belirlenmesini amaçlamadığını* söyler. Bunun yerine soru, *estetiğin üstesinden gelme göreviyle ve* belirli bir varolan anlayışıyla derinden bağlantılıdır. Estetiğin üstesinden gelinmesi ise, metafiziğin tarihsel incelemesine benzer şekilde hem

[7] *Gestell/Ge-stell* sözcüğündeki *stellen* fiili, yerleştirmek, kurmak, inşa etmek, sağlamak, getirmek gibi anlamlara, *Ge* ön eki ise, toplamak, bir araya getirmek, birleştirmek gibi yüklere sahiptir. Böyle bakıldığında *Gestell*, tekniğin yani teknik düşünmenin, şeyleri bir araya getirerek bir düzen içine yerleştiren, onları aynı *çatının* altında toplayarak, nerede duracaklarına dair *çerçeveyi* çizen bakış demektir. Yani teknik bakış, şeyleri kendi sınırları içine yerleştirerek *çatan* bir inşa etmedir.

varolanların hem de sanat eserlerinin önceki özünü içerir. Dolayısıyla "metafizik" için doğru olan şey, "sanat eserinin kökeni" üzerine düşünceler için de geçerlidir. Şimdi amaç, ilk başlangıca sıçramaktır (*Sprung*)[8] (Heidegger 1989: 503-504). O halde sanat eserinin kökeni arayışı, en başından itibaren, varlığın hakikati arayışı ile paralel okunur. Böylece metafiziğin hem varlığı varolanların toplamı, temeli veya üstün nedeni olarak görmesinden hem de estetiğin, o varolanlardan biri olan sanat eserini estetik öznenin haz kaynağı olarak kabul etmesinden uzaklaşarak, varolanların varlığına yaklaşmak gerekmektedir. İşte sanat başlangıçta varolanların varlığına, doğasına, özüne, hakikatine uygun olduğu için de o başlangıca dönüp, *oradan sıçrayarak, yani metafiziğin ve estetiğin tarihsel yolundan saparak, başka bir yola girilebilir*. Bu yol tekniğin çölünden çıkabilmek için işaretleri nerede arayacağımızı gösterir: Kökensel, başlangıçsal, yeni bir düşünmede.

3. Sanattan Düşünmeye

Sanatın koruyucu gücünün nasıl açığa çıkacağı ve tekniğin gizlediği varlığın açıklığına nasıl ulaşılacağı sorularının yanıtına giden yol, düşünmenin dönüşümünden geçmektedir. Eğer düşünme varlığın hakikatine yaklaşacaksa, Heidegger öncelikle *varlığın nasıl sürdüğünün* sorulması gerektiğini söyler. Bu zor bir sorudur, çünkü varlık asla edimsellikle veya tam belirlenmişlikle özdeş değildir. Hatta varlık artık olmayacak ve henüz olmamış olana karşıt da olmayıp, bu ikisi onun özüne aittir. Öyleyse varlığın kendisini asla doğrudan söyleyemeyiz. Bununla birlikte her söyleme (*Sage*) varlıktan gelerek, onun hakikatinden söz eder. İşte bu hakikat, kendileş(tiril)menin, çağıran-yankılanan gizlenmişliğidir (*Verborgenheit*).[9] Dolayısıyla tüm söz ile mantık, varlığın gücü altındadır ve onun özü de sessizliktir. Fakat bu sessizlik, insanın susma

[8] Heidegger'in birçok metninde rastlayabileceğimiz sıçrama, adım, atlama (*Sprung*) sözcüğü, kaynak, köken (*Ursprung*) ile akrabadır. Onun felsefe yaparken sürekli konunun kökenine/kaynağına gitmesi, soruşturduğu şeyi daha iyi görebilmesini sağlamakla kalmaz, kökenden sıçrayarak yeni adımlar atabilmesini de sağlar. Daha fazla bilgi için *Heidegger'e Yolunuz Düşerse*'ye bakılabilir.

[9] Bunu şöyle anlayabiliriz: Tanrılar dünyayı çağırdığında ve çağrıda bir

iradesi olmadığı gibi, irrasyonel(lik) veya şifreler sorunu da değildir (Heidegger 1989: 78-79; 2006: 163).[10] Bu bağlamda insanlığın tüm iletişim biçiminlerini, hatta dünyamızı bu sessizliğe bir yanıt verme veya bundan kaçınma olarak türetebiliriz (Peduti 2009: 40). Şimdi düşünme teknik olmadığı gibi, konusu da kendi kontrolünde değildir. O, varlığın sessizliğini dinleyen bir düşünmedir. Şimdi varlığın hakikatini bilecek miyiz? Hayır. Anlayacak mıyız? Hayır. Dinleyecek miyiz? Evet.

İşte varlığı düşünmekse, onun çağrısına karşılık vermek/uygun düşmek demektir. Bu karşılık verme çağrıdan kaynaklanır; çünkü her şey *dinlediğini* araştıran bir karşılık verme olur. Ancak varlığın çağrısı yanlış da duyulabilir; çünkü her yol, yoldan sapma riskini taşır. Dolayısıyla bu düşünme kesinlik belirtmekten uzak ve yanılabilirdir; fakat böyle olması, onun *gelişigüzel olduğu anlamına da gelmez, çünkü bu yola düşmek, gidişin tecrübesini* kazandırır (Heidegger 2006: 163-165). İşte varlığın çağrısı, bizi çağırmakta olduğundan, özümüz -e doğru çekilir. *İnsan ona çekilerek onun yakınlığına sokulurken* kendini geri çekene işaret eder. İşte bu *çekimin yoluna düşen, düşünüyor demektir* (*Heidegger 2012: 55, 67-68*). Böylece biraz önce sorduğumuz, varlığın nasıl sürdüğü sorusunun yanıtı şu olur: *Varlık çağrısıyla insana ulaşabildiği sürece sürer* ve insan varlığın oladurmasını sağlar. Varlık her zaman yazgısal olarak dile gelir ve geleneğin hükmü altındadır. Şimdi insan ile varlığın çağrı biçiminde birbirine ait olması aynı zamanda, *insanın varlığın mülkiyetine geçirildiğini, varlığın da insana ithaf edildiğini* gösterir. Yapılacak tek şey, onların birbirlerine mal edildikleri olayı tecrübe etmek, kendileş(tiril)meye konuk olmaktır;

dünya yankılandığında, dil tarihsel olarak oradadır. Buna yeryüzünün açılışı/rezonansı/başlangıcı (*Aufklang*) ve dünyanın yankılanması/-ahenkli tekrarı (*Wiederklang*) denir (Heidegger 1989: 510). Burada *Klang*'ın ses, ahenk, tını, seda, anlaşma, akis gibi anlamlarını hatırladığımızda, hem sanat eserinde yeryüzü ile dünya arasındaki çatışmanın aslında bir uyum ve ahenge, ritme sahip olduğunu hem de Heidegger'in görme yerine duymaya ve sese vurgu yaptığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda Türkçedeki duyuş sözcüğü, bunu çok güzel karşılar; çünkü sadece kulağımızla duymaktan fazlasını dile getirir.

[10] Oysa sadece *şeyler üzerinde* düşünenler ve söylenenler *sınıflandırıldığında* bilgi sahibi olduklarına inananlar için sessizlik, sadece bir isimden ibarettir (Heidegger 1989: 79).

(Heidegger 1997a: 19, 36-37). Fakat kendileş(tiril)me, kişinin isteyerek uğraşabileceği bir şey olmadığı için, sadece onun tecrübesine maruz kalacak şekilde, düşünmeyi serbest bırakan temel ruh hallerinden söz edilebilir. Bunlar tekil bir insana veya bir çağa ait olabilirler (Vallega-Neu 2013: 284). Örneğin Heidegger Greklerin çağında, varolanın varlığına uygun düşme, varolanın varolmaklığındaki sesi duyma ve onun tarafından belirlenme (ruh) haline, *hayret* adını verir (Heidegger 1990: 22). Öyleyse düşünme, öznenin zihinsel olarak gerçekleştirdiği iradi bir etkinlikten ziyade, maruz kaldığı bir tecrübe halidir; teori ve praxis dışında, aktiflik ve pasiflik arasındaki ayrımdan da azadedir. Bu haliyle düşünme, varlığın sessizliğine sabır göstermek, onu anlamayabileceğini veya yanlış anlayabileceğini benimsemek, ruh hallerinin açıklığında konaklamak ve varolanın varlığıyla karşılaşma anlarına hazırlanmak demektir. *Bu da hazırlıksız yakalanacağımız karşılaşma anları için hazır olmak anlamına gelir.* Bunun en anlaşılır olduğu yer ise, sanat eseriyle karşılaşma anlarıdır; çünkü sanat eseriyle karşılaşmaya hazırsak, orada bizi hazırlıksız yakalayarak kendine çekecek bir dünyanın olduğunu hissederiz.

Heidegger'e göre *filozoflarla* söyleşiye girdiğimizde felsefe yapar, *dünyayla* söyleşiye girdiğimizde ise düşünürüz (Heidegger 1990: 28; 1993: 35). Belki *sanat eserleriyle* söyleşiye girdiğimizde de şairane bir şekilde ikamet ederiz. Yolumuz bizi, hepsinin ortak kökeni olan dile getiriyor; çünkü varlığın çağrısı ve onu duyma dilde gerçekleşir. Peki varlığın çağrısını dinleyeceğimiz dil, tıpkı bir araç gibi sahip olduğumuz ve kullandığımız dil midir?

4. Düşünmeden Dile

Heidegger'e göre dil insana ait bir yetenek veya araç olmayıp, bir var-olan olarak var-olanı açıklığa taşır (Heidegger 1977: 61). Bu ise, her şeyin kendi tarzında dilin alanında olması anlamına gelir: Şeyler, sözcükte özlerini sürdürür ve sınırları belirlenmiş bölgelerini/komşuluklarını çizerler; çünkü söz bir şeyi gösterip anlamlandırarak, kendi söylenebilirliğinde durdurur (Heidegger 2013: 37-38). Bu ise, dilin söyleme olmasıyla temellenir: Dilin asli varlığı, görünür kılma olarak söylemedir. Söyleme, açığa çıkarılan her şeye kendi içinde ikamet etme imkânı veren bir bir

araya getirmedir. Böylece dil, her şeyi yüz yüze gelişin yakınlığına taşımakla (Heidegger 2002: 42, 49-52) kalmaz kendi içinde insanın varoluşunu da taşır; çünkü dilin söyleme olması bağlamında, biz de söyleşiyizdir (Heidegger 1997b: 39). Tüm bunlar, dil ile gerçekleştirilen derin bir yaşantıyla anlaşılabilir. Bu yaşantıda o, bir yazgıymışçasına başımıza gelir, bizi çarpıp, etkileyip dönüştürür; çünkü orada kendisini dile getiren ve konuşan, dildir. O, tuhaf bir şekilde, bizi ilgilendiren, heyecanlandıran, sıkan veya yüreklendiren bir şey için doğru kelimeyi bulamadığımız anlarda gerçekleşir (Heidegger 2002: 29-31, 57-62). Hani bir şeyi neredeyse anladığımız, anlamaya çok yaklaştığımız, ne olduğunu anlamaya çalıştığımız hem sersemleyip hem peşine düştüğümüz, heyecanlandığımız, cesaretle sorup sabırla beklediğimiz anlar, felsefenin ilk günlerinden beri hakikatle kurduğumuz ilişkiye tıpa tıp benzemektedir. Aşkla hakikatin ardına düşmek değil midir felsefe? Neredeyse kucakladığımız. Öyleyse dilin konuştuğu özel tecrübe anları, aynı zamanda felsefe yaptığımız anlardır ve dille olan eski ilişkimizi dönüştürebilir. Böylece dili bir açıklık, görünmeye ve gizlenmeye, değişmeye ve dönüşmeye izin veren bir açık yer olarak anlayabiliriz. Ama zaten sanat da şeylerin kendi hakikatleri içinde görünebileceği bir açık yer değil miydi?

Şimdi dilin anlaşılma şekli ile sanatın anlaşılma şekli arasında bir bağlantı bulunduğu ileri sürülebilir: Her iki durumda da şeyleri anlamlandıran öznel bir yansıtmadan ziyade, bireysel öznelerden önce olan ve onların "yerleşmeye" geldiği ifade biçimlerinin varlığı anlaşılır (Bowie 2013: 258-259). Heidegger'e göre bunun sebebi, dilin düşünceyi ses ve ifadeye dönüştürmesi olmayıp, aksine o sanat olduğu için böyledir; o *poiesis*'tir; çünkü aslında dilin konuştuğu ve insanın da yakın durarak dinlediği yanıt, *şiir* öğesinde konuşur. Bu bağlamda, bir şair ne kadar özgür ve öngörülemeyenlere hazırsa, söylediklerini daha özenli bir dinlemeye teslim etme saflığı da o kadar büyük ve söylediği şey de yalnızca doğruluğu ya da yanlışlığı açısından ele alınan salt önerme ifadesinden o kadar fazla olur (Heidegger 2000: 194-195). Hatırlamak gerekir ki, Heidegger'in otuzlu yıllardaki ünlü "dönüşü" (*Kehre*), dilin önermesel dilden şiirsel dile dönüşümüyledir. Ancak bu dönüşüm, zorunlu olarak yeni kelimeler

veya yeni bir gramer bulmamız gerektiği anlamına gelmez, aksine varlığın çağrısına yanıt olarak konuşup dinleyebileceğimiz anlamına gelir. Aralarındaki farkı şöyle açabiliriz: Önerme dili her zaman hakkında konuştuğu varlıklara hitap ederken, şiirsel dil hiçbir şeyden bahsetmez, o şiirsel söyleyişte meydana gelen varlığın kendileş(tirilme)sinin bir parçasıdır. Ancak dilin önermelerden şiirsel söylemeye bu dönüşümünü başarmak zordur; çünkü dönüşüm hem bir insan öznesinin kontrolünde değildir hem de şiirsel söyleme sadece varlık açısından değil, söylenen sözler açısından da özel bir dinleme gerektirir (Vallega-Neu 2001: 69). Dilin önermesel dilden şiirsel dile dönmesi, düşünmenin de şiirselleşmesi anlamına gelir. Kökensel, kaynaksal düşünmenin yeni adı şiirsel düşünmedir. Öyleyse şimdi şiirden ve şiirsel düşünmeden söz edebiliriz.

5. Dilden Şiire

Heidegger, Platon ve Aristoteles'in felsefi diliyle devam etmek yerine, ilk başlangıcın felsefesini şiirsel düşüncelerle karıştırmayı seçer. Felsefe dilinin tuzaklarından kaçınmak için şiir, mükemmel bir alan olarak görünür. Şimdi duyulan bu şiirsel sesler, varlığın ortaya çıkmasına izin verir. Böylece yeni bir düşünce türü ortaya çıkabilir (Peduti 2009: 50). İşte buna şiirsel düşünme diyebiliriz. Demek ki şiir, bir edebiyat türü olmaktan fazla bir şeydir. Heidegger'e göre bu çağda öğrenmemiz gereken ilk şey şiirselliğin, şiir yazmanın (*Dichten*) bir düşünme meselesi olduğudur (Heidegger 2014: 290). Bu bağlamda o, düşünme ile şiiri karşılaştırır.[11] Düşünme ile şiir hakkında bir şeyler bilme is-

[11] Belirtmek gerekirse, Heidegger karşılaştırma yaparken seçilen şeylerin, en başından sanki biliniyormuş gibi ele alınmasına ve böylece eşitlenmelerine karşı çıkar. Karşılaştırmada, sadece benzerlik ve farklılıkların belirlenmesi yerine, karşılaştırılan şeylerinin bireysel özlerini, yani neyin aynı olandan farklı olduğunu görmeye çalışmak gerekir (Heidegger 1990a: 136-138). Bu bağlamda şiir ile düşünme, ancak ve ancak doğalarının farklılığı içinde kaldıkları sürece, birbirleriyle aynı ve bir arada karşılaşırlar (*begegnen*). Ancak aynı, asla eşitle örtüşmez; çünkü eşit, her zaman farklılığın yokluğuna doğru hareket ederek, her şeyi ortak bir paydaya indirger. Aynı ise, tam tersine, farklılık yoluyla bir araya gelen

teği, onların birbirlerine yakınlığını yaşantılama imkanını da barındırır; çünkü düşünmenin ve şiirin ne olduğunu gerçekten *bilmiyorsak* şiirden nasıl etkilenebiliriz ki? Ancak bu bilgi, felsefenin ve şiirin ne olduğuna dair bir tanım verme olmayıp, düşünürü ondan sonra ve onunla birlikte düşünebilme, şairi ondan sonra ve onunla birlikte yazabilme bilgisidir. Bunu yapabilmek de sabır ve *konum/yer* (*Standort*) gerektirir. Bunun gerçekleşmediği yerde ise, düşünürlerin ve şairlerin sesi bizimle asla buluşamaz ve biz de asla etkilenen olamayız; çünkü etkilenme/şaşkınlık/afallama (*Betroffenheit*), belirsiz ve hızlı bir şekilde parçalanan bir duygu(sal olma durumu) değildir. Sadece düşünür ve şairin sesini duyduğumuz zaman, eğer yanıtta kalabilirsek veya en azından kalmayı öğrenebilirsek, etkileniriz. İşte bunun için bile, bir düşünce ve şiir bilgisine ihtiyacımız vardır. Heidegger bunun ne kadar zor olduğunu, kendisini de işin içine katarak anlatır: Düşünür ve şairlerle "ilgilendiğimiz", onları istediğimiz, hatta onlar için hazır olduğumuzu sandığımız için, aslında hâlâ hazırlıklı değiliz. Genelde hazırlık ihtiyacını fark etmediğimiz gibi, onun neyi gerektirdiği hakkında da düşünmeyiz. Burada dinleyicileri değil bunları öğreten bizleri kastediyorum. Yine de bu bir suçlama değildir; olsa olsa doğası ve kökleri bizden daha eski olduğu için, uzun süredir devam eden bir ihmalden bahsetmedir. Dolayısıyla *düşünmeyi ve şiiri dinlemek için yeterli hazırlık eksikliğine, göz açıp kapayıncaya kadar ve isteyerek, son veremeyiz* (Heidegger 1990a: 139-141). Varlığı, düşünürü, şairi duyuyorsak, etkilendiğimiz ve tersten, eğer etkileniyorsak onları duyduğumuz düşüncesi bizi şiirsel düşünmeye yaklaştırsa da bunun hazırlığı öyle kolay değildir. Peki şairi nasıl duyacağız? Nedir şiir?

Heidegger *Das Gedicht*'te (*Şiir*) Hölderlin'in şiirlerinde şiiri, şiirsel olarak tecrübe ettiğimizi söyler. Şiir kelimesi şimdi, iki anlamlılığı içinde, bir yandan dünya literatüründeki tüm şiirleri kastederken, diğer yandan mükemmel şiirin, bu yolla bizi yazgısal olarak ilgilendirdiğini gösterir. Yazgının kendisi, şiirin içinde durarak bizim bilip bilmediğimizi, hazır olup olmadığımızı, onun içine gönderilip gönderilmediğimizi söyler (Heidegger 1981:

farklıların birbirine aidiyetidir; çünkü sadece farklı olduğunu düşünürsek "aynı" diyebiliriz (Heidegger 2000: 196-197). Dolayısıyla düşünme ile şiirin aynılığını bu şekilde düşünmek yerinde görünmektedir.

182). Peki bunu şaire mi borçluyuz? Evetse şair bunu nasıl başarır? Şiirdeki bu gizlenmemişliğe/hakikate şair kendi isteği, iradesi veya yaratıcılığı sayesinde mi ulaşır? Sanatın kaynağında sanatçı mı durur? Heidegger Hölderlin'in şiirlerine bakarken, şiirlerindeki bu özgü(n)lüğü, şairin düşünmediğini söyler. Bu şaire kısmet olur; o da talihine/kaderine/kısmetine (*Bestimmung*) boyun eğerek çağrının peşinden gider (Heidegger 1981: 183). O halde şiirdeki gizlenmemişliğin kaynağında şair durmamakta, bu yazgı(sın)dan kaynaklanmakta, onun payına da kısmetini kabullenmek düşmektedir. Peki, şair yazgısındaki bu çağrıyı nerede duyar, kısmetiyle nasıl karşılaşır? Özellikle de modern düşünmenin çorak ülkesinde bu nasıl gerçekleşir? Bu sorular bizi, çağımızın yoksunluğuna götürecektir.

6. Şiirden Yoksunluğa

Bu çağın yoksunluğunu Janus'un iki yüzü gibi düşünebiliriz: Yani tanrıların yokluğu ve insanların ölüm(lülük)lerinden uzaklığıyla. Heidegger'e göre bu çağ tanrıların eksikliğiyle, yoksunluğuyla, yitikliğiyle belirlenir. Bu yoksunluk kendinde çifte yoksunluk veya olumsuzluk içerir: Yani bir yandan geçip giden tanrıların *artık olmayışı* diğer yandan gelmekte olan tanrıların *henüz gelmemişliği* altındadır (Heidegger 1997b: 48). Üstelik sadece tanrılar değil tanrısallık da kayıptır. Şimdi tanrısallığın izi olan kutsallık (*Heilige*) gizlenmekle kalmaz, kutsala giden iz, kurtuluş (*Heile*) da söner; çünkü artık bu bir yoksunluk veya eksiklik olarak bile görülmez (Heidegger 2014: 248). Bu bağlamda şiir, artık-olmayan ile henüz-gelmeyen arasında durur. Şiirin dili, zaman içinde askıya alınmış gibi görünen ontolojik bir alan açar. Bu yer ise, bir an olarak tanımlanmaktansa, çifte yoksunluk üzerinden vurgulanır ve bu vurgu, şiirin özünü kökensel olarak, en üst düzeyde tarihsel kılar (Peduti 2009: 53-54). Dolayısıyla yoksunluk çağının *şimdisi*, zamanın kendi içinde düşündüğümüzde, zamanın sonsuza uzanışı içinde belirlenmiş, bir önceki şimdiden, yani *artık değil şimdi*den ve bir sonraki şimdiden, yani henüz *değil şimdi*den *ayrılmış bir yer tutmaz*. Öyleyse o, sadece bir geçiş, uzanış olarak anlaşılabilir. İşte bu uzanış, şimdinin kendi içindeki bir boyutta hem *artık değil* hem de *henüz değil*e açık oluşu sayesinde gerçekleşen bir uzanıştır (Camcı 2016:

679-680). Şimdinin yoksunluğu, geçmişin artık olmaması, geleceğin de henüz gelmemesiyle ve aynı zamanda tanrıların artık olmaması ve henüz gelmemesiyle bağlanır; bu yoksunluk ikisi arasında uzanır. Bu uzanışta onlar birbirine bağlanır.

Heidegger sadece son tanrının artık olmayışıyla değil, henüz gelmemişliğiyle de belirlenen bu çağda, tanrının gelecek olsa bile, döneceği bir yer yoksa nasıl döneceğini sorar. Bu şöyle de sorulabilir: Eğer ölümü bu kadar az anlarsak, son tanrının gidişiyle nasıl başa çıkabiliriz? (Heidegger 1989: 450). Bu sorular bizi, yoksunluk çağının diğer yüzüne, insanların ölüm(lülüklerin)den uzaklığına getirir. Heidegger'e göre bu çağ, ölümlüler kendi ölümlülükleriyle henüz yüzleşemedikleri için yoksundur; çünkü onlar kendi özlerine sahip değillerdir. Oysa ölüm bize dokunur, dokunmak bizi harekete geçirir; ölüm böylece bizi, yaşamın diğer bölümüne giden yola yerleştirir. İşte oraya gidebilenlerden bazıları, uçurumun farkına vararak işaretleri tecrübe eder; o işaretler ise, kayıp tanrıların izleridir. Şimdi uçurum (*Abgrund*), dayanağın/zeminin (*Grund*) yoksunluğu/kayıp gidişi (*ab*) demektir. İşte ölümün dokunarak, uçuruma gönderdiği şairler (Heidegger 2014: 285-288, 307-308) ölümlüleri kayıp tanrıların izlerine götürürler. Böylece uçurumun tehlikesiyle yüzleşerek, savunmasızlığın kutsal olmayışını, dünyevi Dasein'ın kutsalına dönüştürerek söylerler; yani kutsal olmayan içinde kutsalı söyleyerek, savunmasızlığımızı açık olana dönüştürürler. Böylece ölümlüler arasından gelen kurtarma, tehlikenin olduğu yerden gelip kutsanmışlık içindedir. *Şimdi kutsal olmayan kutsalın izini sürer; kutsal da işaret ederek tanrısal olanı bağlar; tanrısal olansa tanrıyı yakınlaştırır* (Heidegger 2014: 302, 317-318). *Burada ölümlü olmakla yüzleşmek, ölüme doğru olmak yerine, ölümsüz tanrılarla olmak üzerinden okunur.* Yani insanı da içine alan daha büyük bir şeyin (dörtlü) içinde yaşama halidir. İşte *öleyise* korkup saklandığımız, görmezden gelip unuttuğumuz ölüme yakın durarak kendi ölümlülükleriyle yüzleşenler, şairlerdir. Bu yüzleşmeyle, yeryüzündeki varoluşun sağlam sandığımız dayanakları kayıp giderken orada açılan uçuruma (yolu) düşenler de şairlerdir. Orada, giden tanrıların kutsal izlerini sürerek, bize tanrıların gelebileceğini hatırlatırlar. Örneğin Rilke bize tanrıdan öyküler anlatır. Bu da bizi, tanrılara yeniden yaklaştırır.

İşte *ölümsüz tanrıların* gelişine, kendi *ölümlülüğümüzü sahiplendiğimizde* hazırlanabiliriz. Bunun mümkün olduğunu, yoksunluk çağının iki *yanı arasında durarak* onları birleştirip bütünleyerek gösterenlerse, şairlerdir. Bu *duyuş* bizi tanrılara götürebilir, tanrıları bize getirebilir, daha iyisi tanrılarla bizi karşılaştırabilir.

7. Yoksunluktan Tanrılara

Heidegger *Dichterisch Wohnet Der Mensch*'te (*İnsan Şairane İkamet Eder*) sevdiği şairlerden Hölderlin'in 'tanrı kendisi olarak bilinmemekle birlikte, şairin ölçüsüdür' dediğini söyler. Doğası gereği bilinmeyen bir şey, nasıl bir ölçü haline gelebilir? Bilinmeyen tanrı, kendisini olduğu gibi göstererek, yani bilinmeyen olarak görünmelidir. Peki insan için ölçü tanrı mıdır? Hayır. Ölçü gökyüzü müdür? Hayır. Ölçü gökyüzünün tezahürü müdür? Hayır. İnsan için ölçü, bilinmeden kalan tanrının, gökyüzü tarafından bu şekilde açığa vurulma şeklinden ibarettir; ölçü, tanrının yokluğunun gökyüzünde görünmesidir. Tanrının yokluğunun gökyüzünde görünmesi ise, neyin kendisini gizlediğini görmemize izin veren bir ifşadan ibarettir. İşte gökyüzü, gizlenmiş olanı gizliliğinden çıkarmaya çalışarak değil, yalnızca kendi kendini gizlemesinde, gizleneni koruyarak onu görmemize izin verir. Böylece bilinmeyen tanrı, gökyüzünün tezahürü yoluyla, bilinmeyen olarak görünür. İşte bu görünüm, insanın kendisini ölçtüğü ölçüdür (Heidegger 2000: 200-201). Sanat eserini anlatırken de benzer şekilde, eserde yeryüzünün, tüm gizemiyle ve kapalılığıyla göründüğü söylenmişti. Şimdi tanrı da gökyüzünde yokluğuyla görünüyor.

Floransa, Cenova ve Prag'taki kilise ve katedralleri gezerken bunun anlamını ilk kez derinden duydum. O yüksek, gösterişli, kemerli tavanlar, yukarı doğru baktığımda gerçekten de gökyüzünü andırıyor ve oradaki freskler tanrının, kutsalın ve tanrısallığın görünür olması için bir açıklık sunuyordu. Oysa şimdi kiliseler, sanat eserleri olarak, turistik bir merakın bakışına sunulur olmuştu. Bu haliyle orada tanrısallık yoktu; fakat tanrıların ve tanrısallığın kayıp gidişini göstermeleri sayesinde beni büyülediklerini ve etkilerinden uzun süre çıkamadığımı hatırlıyorum. Oysa müzeleri -hatta insanlık tarihinin en güzel eserleriyle dolu Vatikan müzelerini bile- gezerken bunu hissetmedim. Eserlerin

katedralde hala bir yeri varken, müzede yoktu. Ayrıca bugün kutsallıktan ve tanrısallıktan ne anladığımız da pek belli değildir. Klasik anlamda hala dinlerin ve inananların olduğu itirazı ise, anlamlı görünmez, çünkü Heidegger dinlerin tanrılarını kastetmez. Şiirsel tanrılardır onlar. İşte dörtlü oyunun içinde karşılaşabildiğimiz tanrılardır. Gönül rahatlığıyla Tolstoy ve Oğuz Atay romanları, Rilke ve Cansever şiirleri, Caravaggio ve Van Gogh tabloları hatırlanabilir.

Heidegger'e göre insan yeryüzünde yaşar, çalışır, çabalar. İşte insan yeryüzünde yaşarken göğe, tanrılara doğru bakar. Yukarı doğru bakış göğe doğru ilerlese de aşağıda yeryüzünde kalır. Daha iyi söylemek gerekirse *yukarı doğru bakış, gökyüzü ile yeryüzünün arasını kapsar. İşte bu ikisinin, iki bakışın, bakışta yanına çağırmanın arası (Zwischen), insanın ikameti için ölçü verir. Ancak, gök ile yer arasındaki açıklığın içinden geçtiği bu genişlik, gökyüzü ile yeryüzünün birbirine bakmasından kaynaklanmamaktadır. Bu genişliğin/boyutun doğası, aradaki buluşmadır.* İşte bu yüzden tanrı(sallık), insanın evini, gökyüzünün altındaki yeryüzünde yaşayışını, ölçtüğü "ölçü"dür. (Heidegger 2000: 198-199) *Şimdi yerin, adı üstünde bir yüzü vardır ve o yüz zaten göğe bakmaktadır. Aynı şekilde göğün yüzü de yere bakmaktadır. Fakat o aranın, boyutun, genişliğin doğası, bakışların buluşmasıdır.* Aradaki buluşma ise, o bakışların yokluğunun izlerini sürmeye ve anlamlarının açıklığına işaret eder. Şimdi şair (insan) o açıklıkta duran, aralı, arada, arayla olan demektir. Ara ise, çok boyutludur. Heidegger'in dörtlü/dörtleme (*Geviert*) kavramı bunu çok güzel anlatır. Dörtlünün toplanması, biraraya gelmesi, buluşması, o karşılıklılıkta kendileri olmaları anlamına gelir. Ölümlüler, ölümsüzlerin varlığıyla ve ölümsüzler de ölümlü oluşumuzla, yine yeryüzü gökyüzünün altında durup onu taşımasıyla ve gökyüzü de yerin üstünde uzanarak onu sarmasıyla açılır. Şimdi insan olmaklığımız, yeryüzü sakini olarak, yaşamımızı tanrısallıkla ölçmemiz demektir. İşte tanrısallığı, tanrıların gidişini ve gelecek olmasını anlatan da şairlerdir. *Varlık ve Zaman*'da *orada, orayla, oralı insan şimdi arada, arayla, aralı olmaya çağrılmaktadır.* Öyleyse şimdi bu araya daha yakından bakalım.

8. *Tanrılardan Araya*

Araya yaklaşmak için iki ayrı yol tutacağız: İlk olarak *arada* olmaya, ikinci olarak da *aralı* olmaya bakacağız. Böylece ilk yol bizi şairlere, ikincisi ise mekâna götürecek. Heidegger'e göre varolanın görünebilmesi için varlığın(ın) açılması gerekir. Ama bu kalıcı olanın, açıklığın, açılmanın kendisi, geçici olandır; çünkü varlıkların özü hesaplanamayacağı için bunların özgürce *yaratılması* ve verilmesi gerekir. Bu özgürce veriş ise bir *kurmadır*. İşte şairin kurması özgürce bir bağıştır ki, bu özgürlük şair için üstün bir zorunluluktur; çünkü şairin deyişi, kutsal işaretlerin kendi halkına sunulmak üzere tutulmasıdır. Bu tutulmada bağışı alma ve halka verme ilişkisi vardır. Dolayısıyla şair, tanrılarla halk arasında durandır; araya (*Zwischen*), tanrılarla insanların arasına atılmış olandır. Tanrıların çağırması ise, eskilerden gelen işaretlerle olur. Şimdi şair, bütünlenmişi ilk işaretlerde görerek alır ve halka verir. Böylece tanrıların varoluşumuzu dile getirmesiyle, kendimizi tanrılara adama ya da çekme kararının alanına gireriz. *İşte insanın kim olduğu ve varoluşunu nereye yerleştireceği, yalnızca ve ilk kez bu arada karara bağlanır* (Heidegger 1997b: 40-41). O arada duran, o uçuruma varan, giden tanrıların izlerini gören, gelecek tanrıların işaretlerini gösteren hep şairlerdir. Hepimizin bunu yapması beklenmez! Zaten şair de bunu kendi isteğiyle yapmış değildir. Onun bahtına da bu düşmüştür. Ama işte şairler arada durarak gördüklerini bize göstermektedir. Biz insanlar da zaten oralı, orada ve orayla olduğumuz için aralı, arada, arayla olma çağrısını duyabiliriz. Tüm bunlar aslında kökensel olarak bizim bir yerli olmamızdan kaynaklanır. Ne demek bir yerli olmak?

Heidegger mekân olarak mekân nedir diye sorar. Yanıt basit ama tam da bu yüzden zordur: *Der Raum räumt.* Serbest bir çeviriyle, mekân mekansallaştırır; mekân, orada bir şeyin o şey olarak görünmesiyle açılır. Bu haliyle alan açar, yerleştirir, çeki düzen verir, toplar, serbest bırakır, izin verir. Mekân sadece bu yüzden bir şeyleri çevreler ve kabul eder; çünkü o hem açıklıkta serbest bırakır hem de sınırlar/ayırır. Bu bağlamda her mekânın sınırı, mekâna aittir/mekânsaldır. O halde mekânsal demek yer açarak, o şeyin kendisi olarak görünebileceği alanı düzenlemek demektir: Bu bağlamda insanın mekânda, bir yerde olması, bir bedene sahip olması değildir. Aksine insan mekânın tarzındadır,

mekânın çekidüzen vermesi, açığa çıkanı alması, açması, karşılaştığı şeyleri kabul etmesi, düzenlemesi, yerli yerine koyması anlamında mekânsaldır. O derli topludur yani ferah açık ve özgürdür veya özünde bu anlama gelir; insan açan, açığa çıkarandır. Öyleyse Dasein mükemmel anlamda mekânsaldır (2010: 194-196). İşte insanın şiirselliği ve mekansallığı, bir yerde bir şeyleri kabul ederek ikamet etmesi anlamına gelir. Bir yerde ikamet etmekse inşa etmekle ilgidir; *arayla* olmak, inşa etmek anlamına gelir. Peki nedir inşa etmek?

9. Aradan İnşaya

İnşa etmek deyince aklımıza hemen içinde yaşadığımız evlerimiz gelir ve onları barınmak için inşa ettiğimizi düşünürüz. Oysa Heidegger barınmanın amaç, inşa etmenin de araç olmasına itiraz ederek, inşa etmenin zaten ikamet etmek olduğunu söyler. İnşa etmek yani *bauen*, eski dilde *buan* diye kullanılır ve iskân etmek, ikamet etmek demektir. Dolayısıyla *bauen* kökensel olarak, *bir yerin sakini olmak* demektir. Sözcük çeşitli biçimleriyle *bin* (*Sein*) ile ilişkilidir. Şimdi *ich bin* yani ben varım demek, bir yerin sakini oluyorum, bir yerde ikamet ediyorum anlamına gelir. Öyleyse insan olmak, *yeryüzünde ölümlü olarak ikamet etmek* demektir. *Bauen* sözcüğü aynı zamanda gözetmek, korumak, toprağı sürmek ve bina dikmeyi dile getirir. O halde inşa etmenin iki tarzı birlikte, ikamet etmeyi oluştururlar. Dolayısıyla inşa ettiğimiz için ikamet etmeyiz, ikamet ettiğimiz, bir yerin sakini olduğumuz için inşa ederiz. Biz yeryüzünün sakiniyiz. Yeryüzünde olmaksa, göğün altında olmaktır ve bu ikisi, tanrısal olanların huzurunda olmak demektir. İşte bu dörtlü (yer, gök, ölümlü, ölümsüz) birbirine aittir. Yani ölümlüler yeryüzünü korudukları, göğü kabul ettikleri, tanrısal varlıkları bekledikleri ve ölümün sırlarını karşıladıkları kadarıyla ikamet ederler ve böylece dörtlü korunur (Heidegger 2008: 76-83). Artık yeryüzünde ikamet etmemizin neden kökensel olarak varoluşumuzu dile getirdiği anlaşılabilir. Benim, ben varım demek buradayım, yeryüzünde ikamet ediyorum, inşa ediyorum demektir. Bu da şeylerin yakınlığına sokulduğum, onları gözettiğim, içlerinde dörtlüyü koruduğum anlamına gelir. Peki ama dörtlüyü korumak ne demek?

Heidegger'e göre dörtlü şeylerin içinde korunur; şeylerle kalma, dörtlü içinde kalmanın başarıldığı tek yoldur. Şimdi ikamet etme, dörtlünün özünü, şeylerle buluşturarak korur. Zaten mekân, bir şeyin özsel açılımının başladığı yerdir. Dolayısıyla mekanlar asli varlıklarını, yerden alırlar. Böylece mahal, yer, mekân olarak şeyler, dörtlüye iki şekilde yer açarlar: Dörtlüyü kabul ederek ve tesis ederek. Bu çifte alan açma olarak yer, dörtlünün evidir. İşte şeyler içinde dörtlüyü koruma da ikamet etmenin özüdür (Heidegger 2008: 83-93)[12]. Bu bağlamda insan yurtsuzluğunu düşünür düşünmez, bu bir sefalet olmaktan çıkar ve gereğince düşünülürse, ölümlüleri ikamet etmeye çağıran biricik çağrı olur. Ölümlüler ikamet etmeden hareketle inşa ettiklerinde ve ikamet etme uğruna düşündüklerinde bu çağrıya yanıt vermiş olurlar. Öyleyse dilin sessizliğe gömülü çağrısına kulak verdiğimizde üç şeyi duyarız: 1. İnşa etmek, ikamet etmektir. 2. İkamet etmek, ölümlülerin yeryüzünü sakini olma tarzıdır. 3. İkamet etme olarak inşa etmek, gelişen şeyleri gözetip koruma ve bina diken inşaya açılır (Heidegger 2008: 79, 96-97). *Bir yer, bir şeyle birlikte, şeyin dörtlüyü toplayarak göründüğü mekân olarak açılır. Yer(yüzü) insanla birlikte, dörtlünün korunduğu mekân olarak açılır.* Peki yeryüzünde yaşayışımız gerçekten de dörtlüyü açıyor ve dahi koruyor mu? Yurtsuzluğumuzdan sıyrılmamızı sağlayacak o çağrıyı duyuyor muyuz? Evlerimiz barınma amacıyla dikilmiş değiller mi? Yeryüzünde ikamet etmenin inşa etmeyle, inşa etmenin dörtlüyü korumakla bağını kuruyor muyuz? Demem o ki, yeryüzü sakinliğimiz şiirsel mi?

10. İnşadan Şairane İkamete

İnsan bu yeryüzünde şairane ikamet eder/şiirsel olarak yaşar ne demek? Şairler böyle yaşıyor demek mi? Peki bugün şiir için hala yer var mı ki bir de şiirsel yaşamaktan söz ediyoruz? İnsanın ikametinin şiir(selliğ)e dayalı olduğunu nasıl anlayaca-

[12] Örnek için Heidegger'in, bir şey olarak testinin dörtlüyü nasıl topladığını uzun uzun anlattığı, *Şey (das Ding)* metnine bakılabilir. Bu yazıda, yeryüzünde şiirsel bir yaşamaya "götürecek" köprülerin derdine düştüğüm için, maalesef çok şeyi aşağıdaki sulara bırakmak zorunda kaldım.

ğız? Heidegger sorduğu bu sorulara yanıt vermek için Hölderlin'in "Liyakat dolu ama şiirsel olarak/insan bu yeryüzünde ikamet ediyor" dizeleri üzerinden düşünüyor. Şehirde çalışıp onun dışında ikamet ediyoruz. Seyahat ediyoruz ve şimdi burada, sonra orada yaşıyoruz. Bu şekilde anlaşılan ev/mesken/konut/ikametgah, her zaman yalnızca bir barınağın (*Unterkunft*) tutulmasıdır. Oysa Hölderlin evden bahsettiğinde, gözlerinin önündeki, insan Dasein'ının temel karakteridir. Dahası, "şiirsel" olanı bu evle ilişkisi üzerinden görür. Böylece insan şiirsel olarak yaşar ifadesi şöyle der: Şiir, önce evin ev olmasına neden olur. Şiir, yaşamamıza, ikamet etmemize gerçekten izin veren şeydir; bizi ikamet etmeye bırakan şeydir. *O halde şiirsel yaratım ikamet etmeye bırakma olarak, bir inşa etmedir (Dichten ist, als Wohnenlassen, ein Bauen).* Şimdi çifte taleple karşılaşırız: İnsanın varoluşunu evin doğası yoluyla düşünmek ve şiirin özünü, iskana bırakma olarak, belki de mükemmel bir inşa olarak düşünmek. İşte şiirin doğasını bu bakış açısına göre araştırırsak, o zaman ikamet etmenin doğasına ulaşırız[13] (Heidegger 2000: 192-193). Şimdi şiiri, ikamet etmeye bırakan bir inşa olarak düşünmek hem *şiirin* hem *ikamet etmenin* hem de yeryüzündeki *şiirsel ikametin* doğasını anlamamızı sağlayacaktır.

Şiir nasıl ikamet etmeye bırakır ve nasıl bir inşadır? İnsan, yeryüzünde ve göğün *altında* ikamet eder. Bu "de" ve "altında" birbirine aittir. Onların birbirine aitlikleri, insanın yeryüzünde yaşayarak her an kat ettiği o genişlik veya aralıktır. İşte insan o genişliğe tahammül ettiği için, varlığı için bir ölçü gerekir. Bu, insanın ilk önce kendi varlığının genişliğini ölçtüğü anlamına gelir: İnsan orada bir ölümlü olarak yaşar. Bu aynı zamanda tüm genişliği bir arada içeren bir ölçüyü gerektirir. Bu ölçüyü anlamak, ölçü olarak ölçmek ve ölçü olarak kabul etmek ise, şairin şiir yazması demektir; *şiir, insanın ikameti için ölçü almadır. Öyleyse şiirin ölçüsü, insanın kendisini ölçtüğü tanrısallıktır.* Her ne kadar

13 Heidegger şiirin doğası için dile baktığımızda, aslında dil insanın efendisi/sahibiyken (*die Herrin des Menschen*) bu egemenlik ilişkisinin tersine döndüğünü, dilin ifade aracı haline geldiğini ve insanın da dilin şekillendiricisi ve ustasıymış gibi davrandığını gördüğümüzü söyler. Buna rağmen, dilin söylemesini otantik bir şekilde dinleyen yanıt, şiir öğesinde hala konuşmaktadır (Heidegger 2000: 193-194). Öyleyse şiirin dilini analiz etmek yerine, söylediğini dinlememiz gerekir.

tanrı bilinmese de sadece bu ölçü, insanın doğasını ölçmektedir. İşte şair, gökyüzünün tüm parlaklığını ve her yankısını şarkı söyleyen söze çağırır ve orada her şey parlar ve çınlar. Bu, yalnızca göğün ve yerin görünüşünü tasvir etmek değildir. Şair, göğün anlık görüntülerinde kendini açığa vurarak kendini gizleyen şeyin ortaya çıkmasına izin veren şeyi çağırır; gizlenmişliğin kendisini. İşte gökyüzü, bu haliyle ölçüdür; çünkü gökyüzünün parıltısı, duyurulabilecek her şeyi içinde barındıran alacakaranlığın doğuşu ve batışıdır. Öyleyse insan şairane ikamet eder/şiirsel yaşar cümlesi şimdi anlamını açar. İnsan, yalnızca bir çiftçi olarak büyümeyi besleyerek ve aynı zamanda binalar inşa ederek, gökyüzünün altındaki yeryüzünde kalışını düzenlediği için, şairane yaşamaz. İnsan bunu ancak şiirsel ölçü alma anlamında zaten inşa ederken gerçekleştirebilir. O halde asıl inşa, şairler olduğu ölçüde gerçekleşir (Heidegger 2000: 200-206). Şiirin ölçüsü tanrısallıktır, tanrının gökyüzünde beliren yokluğudur, gizlenmişliğin kendisi olarak görünmesidir. Böylece şiir o göğün altında ve yerin üstünde, olmamızın anlamını söyleyerek, nasıl yaşayacağımıza dair ölçü olur; zaten o arada yaşamamız da orada ikamet etmemiz ve inşa etmemiz anlamına gelir.

Heidegger, şiirsel olmayan bir şekilde yaşadığımızı, ancak şiirsel olanı bilirsek öğrenebileceğimizi söyler. Şiirsel olmayan konutumuzda bir dönüm noktasına gelip gelemeyeceğimiz ve ne zaman gelebileceğimiz, ancak şiirsel olana dikkat edersek, gerçekleşmesini bekleyebileceğimiz bir şeydir. Şiir uygun bir şekilde gün ışığına çıktığında, bu dünyada şiirsel olarak yaşamayı bekleyebiliriz (Heidegger 2000: 207). Heidegger'le yürüdüğümüz köprüler bizi bir yerde, bir yerli, bir yerleyken, yani varlığın anlamını soran dünya içinde varlık olarak Dasein'ken, bir arada, bir aralı, bir arayla, yani şairin araladığı boyutlar arasında Dasein olmaya; varlığın anlamını soran Dasein'ın başlangıç olmasından, varlığın reddederek kendileş(tiril)mesinin başlangıç olmasına; sorgulamanın arayışından, sessizliğin dinlenmesine; şeyler arasında ayrım yapmaktan, şeyleri dörtlünün toplandığı yer olarak görmeye; bu *dünyanın* ölümlülülük mekanı olmasından, *yeryüzünde* yaşayışın şiirselliğine getirmiştir. Elbette başlangıç da geldiğimiz yer de yola aittir.

Sonuç

Sanat bir zamanlar doğaya ve varlığın hakikatine yakındı, bir yeri vardı. O yer nasıl yaşayacağımıza dair bize bir açıklık sunuyordu. Şimdiki teknik dünyada o yeri kaybettik; çünkü teknik varolanları ele geçirdi, ölçtü, biçti, depoladı. Bu bir krizdir, çünkü bizi içinde yaşadığımız yeryüzünden ve onun üzerindeki tüm varolanlardan uzaklaştırmıştır. Krizle yüzleşme, varlığın hakikatinden uzaklığımızın ve sanat eserlerinin estetik nesneler olduğu düşüncesinin üstesinden gelmek gibi görevler yükler. Bu ise, varolanları zapteden teknik düşünme yerine, her bir şeyin başkalığına kulağını dayayan bir düşünmeyi talep eder. Düşünen özne yerine, ruh hallerinin açıklığını vurgular; çünkü insanlar ve çağlar hep bir ruh hali içindedir ve onlar şeylerle karşılaşma bağlamlarımızı oluştururlar. Şimdi eğer özne "değilsek" dil de bizim kullandığımız bir araç ve yetenek olmaktan çıkar. Dil özü itibariyle söylemedir; varolanların görünürlük mekanıdır. Elbette sustukları ve gizledikleriyle. O zaman dil ve sanat birbirine benzer. Eğer varlığı dinleyerek açıklığa getirecekse, düşünme ve sanat da.

İşte sanatlar içinde şiire yaklaştığımızda, şiirselliğin bir düşünme meselesi olduğunu görürüz. Yani hem düşünürün hem de şairin söylediklerini duymak için bilgiye, hazırlığa, yere ve sabra ihtiyacımız vardır. Öyleyse şiir bize, teknik dünyada bulamadığımız yerimizi gösterebilir. Bunu yapabilecek olmasının nedeni, şairin dehası değil, bu yoksunluk çağında payına bunun düşmüş olmasıdır. Şair ölümlülüğüyle yüzleşir, önünde açılan uçurumlara yürür, tanrıların kayıp izlerini görür, tanrısallığı bir ölçü olarak insana sunar. Böylece insan yerin üstünde, göğün altında, tanrısallıkla kendi ölümlülüğüne bakabilir; dörtlüye ait olduğunu görerek onları koruyabilir. Şimdi ikamet etmek demek ben varım, yeryüzü sakiniyim ve burada bir hayat inşa ediyorum demektir. İşte şiir, yeryüzündeki ikametimizin ölçüsünü vererek, şiirsel/şairane bir hayatın inşasını olanaklı kılar.

Öyleyse insanın artık bir yeri vardır: *İnsan aradadır*, yerle göğün birbiriyle buluştuğu o genişlikte yaşar. *İnsan aralıdır*, açık bir yer olarak şeyleri kabul eder ve görünür kılar. *İnsan arayladır*, yeryüzünde tüm varolanlarla birlikte bir hayat kurar. Şimdi bunları görmek, bizi *sanat eserlerine yaklaştıracağı* gibi, sanat eserleri de *bunları görmemizi* kolaylaştıracaktır. Böylece felsefe

ve sanat arasındaki bağ da canlanacaktır. Peki artık, sanat eserleriyle karşılaşabilir miyiz?

Kaynakça

ALTUĞ, Taylan (2012). *Son Bakışta Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BOWİE, Andrew (2013). "Art", *The Bloomsbury Companion to Heidegger*, Ed. F. Raffoul&E. S. Nelson. London, New York: Bloomsbury Academic.

CAMCI, Cihan M. (2016). "Cemal Süreya'nın Dizesinden Fışkıran Varoluş: An ki Fıskiyesi Sonsuzluğun", *Kutadgubilig: Felsefe Bilim Araştırmaları*. 30, ss. 671-685.

DREYFUS, Hubert L. (1993). "Heidegger on the connection between nihilism, art, technology, and politics", *The Cambridge Companion to Heidegger*, Edited by Charles B. Guignon. New York: Cambridge University Press.

GÜR, Aysun (2020). Heidegger'e Yolunuz Düşerse Metafizik Nedir ve Sanat Eserinin Kökeni, Bursa: Sentez yayınları.

GOMBRİCH, E. H. (2020), *Sanatın Öyküsü*, çev. Ömer Erduran&Erol Erduran, İstanbul: Remzi Yayınevi.

HEGEL, Georg W. F. (2019). *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler*, çev. ve der. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

HERMANN, Friedrich-Wilhelm von (2001). "*Contributions to Philosophy* and Enowning-Historical Thinking", *Companion to Heidegger's Contributions to Philosophy* Ed. C. E. Scott, S. M. Schoenbohm, D. Vallega-Neu, A. Vallega, Bloomington: Indiana University Press.

KANT, Immanuel (2011). Yargı Gücünün Eleştirisi, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi.

HEİDEGGER, Martin. (1977). *Holzwege* (GA 5), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

___, (1981). *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (GA 4), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

___, (1989). *Beiträge Zur Philosophie (Vom Ereignis)* (GA 65), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

___, (1990). *Nedir Bu Felsefe*, çev. Dürrin Tunç. İstanbul: Logos Yayıncılık.

___, (1990a). *II. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944* (GA 50), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
___, (1993). Heidegger, M. *Profesör Heidegger,* 1933'te Neler Oldu?, çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
___, (1997). "Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu", çev. Leyla Baydar, Hasan Ünal Nalbantoğlu, *Patikalar Martin Heidegger ve Modern Çağ,* Ankara: İmge Kitabevi, ss. 11-31.
___, (1997a). *Özdeşlik ve Ayrım.* çev. Necati Açа. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
___, (1997b). "Hölderlin ve Şiirin Özü Beş Klavuz Söz", *Hölderlin Seçme Şiirler.* çev. A. Turan Oflazoğlu. İstanbul: İz Yayıncılık.
___, (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma,* çev. Doğan Özlem, 2. Basım, İstanbul: Paradigma Yayınları.
___, (1998a). *Bilim Üzerine İki Ders,* çev. Hakkı Hünler, ss. 13-44, , İstanbul: Paradigma Yayınları.
___, (2000) *Vorträge Und Aufsätze* (GA7), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
___, (2001). *Zaman ve Varlık Üzerine.* Çev. Deniz Kanıt. Ankara: A Yayınevi.
___, (2002). *İnsan Bilimlerine Prolegomena,* çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, İstanbul.
___, (2006). "Şey", çev. Erdal Yıldız, Ali Kaftan, *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi 9,* Ana Basım Yayın, İstanbul. ss. 151-165.
___, (2008). "İnşa Etmek İskan Etmek Düşünmek", *Düşüncenin Çağırdığı,* çev. Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say Yayınları.
___, (2009). *Leitgedanken Zur Entstehung Der Metaphysik, Der Neuzeitlichen Wissenschaft Und Der Modernen Technik* (GA 76), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
___, (2010). *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst* (GA 74), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
___, (2012) "Düşünmek Ne Demektir?", *Düşüncenin Çağrısı Kant Schopenhauer Heidegger,* çev. ve yay. haz. Ahmet Aydoğan. Ankara: Say Yayınları.
___, (2013). *Olmaya Bırakılmışlık,* çev. Mesut Keskin, Avesta Yayınları. İstanbul.
___, (2014). "Şairler Neye Yarar?", *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları 25.* çev. Zafer Güncüm. İstanbul: Ana Basın Yayın. ss. 283-318.
PEDUTİ, Douglas F. (2009). *Sprache als Be-wëgen: The Unfolding of*

Language and Being in Heidegger's Later Work, 1949-1976, (Doctoral dissertation, Duquesne University). Retrieved from https://dsc.duq.edu/etd/1033

POLT, Richard (2005). "Ereignis", *A Companion to Heidegger*. Edited by H. L. Dreyfus, M. A. Wrathall. Oxford: Blackwell Publishing.

RİLKE, Rainer M. (2020). *Çünkü Zordur Sevgi*, çev. Kamuran Şipal, İzmir: Cem Yayınevi.

___, (2020a). *Genç Bir Şaire Mektuplar*, çev. Kamuran Şipal, İzmir: Cem Yayınevi.

VALLEGA-NEU, Daniela (2013). "Ereignis", *The Bloomsbury Companion to Heidegger*, Ed. F. Raffoul&E. S. Nelson. London, New York: Bloomsbury Academic.

___, (2001). "Poietic Saying", *Companion to Heidegger's Contributions to Philosophy* Ed. C. E. Scott, S. M. Schoenbohm, D. Vallega-Neu, A. Vallega, Bloomington: Indiana University Press.



Heidegger'de Sanat Eserinin Yeri: Sanal Müzeler Çağında Sanat ve Mekân

Onur KARAMERCAN[1]

Giriş

Yaklaşık iyi yıla yakın bir süredir günlük hayatlarımızın ufkunu belirleyen Covid-19 salgınıyla yaşamaya çalışıyoruz. Covid-19 salgınının gündelik hayatlarımızda mekân ile olan ilişkimizi değiştirdiğine şahit olurken bu konuda yapılan çalışmaların arttığını görmekteyiz[2]. Sosyal mesafe kavramının günlük hayatımıza girdiği andan itibaren diğer insanlarla aramızda olan yakınlık ve uzaklığa, böylelikle var olduğumuz alanın kendisine daha fazla dikkat eder hale geldiğimiz açık. Ortaya çıkmış olan salgın durumu, nerede olduğumuza, neye yakın neye ise uzak durduğumuz veya durmamız gerektiğine dair daha önce pek de sahip olmadığımız bir farkındalığın, adeta insanın içinde nefes alageldiği atmosferin ortaya çıkmasına sebep oldu. Bir yerde, bir

1 Dr. Bağımsız Post-Doktora Araştırmacısı, Levallois-Perret, Fransa, onur.karamercan@utas.edu.au

2 "Sosyal mesafe" ifadesinde gördüğümüz "mesafe" ve "sosyallik" kavramlarının bu şekilde bir araya getirilip getirilemeyeceği, "asosyal" bir mesafenin olup olamayacağı veya sosyal mesafelerimizi günün birinde kendi karar vermemizle değiştirip değiştiremeyeceğimiz çok da düşünülmüş sayılmaz. Vikas Mehta'nın *The new proxemics: COVID-19, social distancing, and sociable space* adlı makalesi konuyu tam da mekân meselesi çerçevesinde ele almasından dolayı yararlı görünmektedir (Mehta 2020: 665).

vücuda sahip olduğumuzu ve dünyada *mevcut* olan varlıklar olarak, bir *vücuda* sahip olmanın bir mekânla ilişki içine girmek anlamına geldiğini, dolayısıyla da *kâinatın* var olmanın gerçekleştiği *mekân* olduğunu tekrar hatırlamak zorunda kaldık. Bu varoluşsal koşul tarafından belirlenmeye devam eden bir dünyada sanatın ne olduğunu, mekânın ne olduğunu ve bunların bağlantısını bu günlük gerçekliğin açtığı pencereden nasıl sorabiliriz?

Salgının başlangıcından beri beraber günlük hayatlarımızda gerçekleşen büyük değişimlerden biri sanat ve kültür etkinliklerinin yer aldığı salonların, galerilerin ve diğer toplumsal alanların geçici olarak veya tamamen kapatılması veya yeniden düzenlenmesiydi. Kapalı alanlarda gerçekleşen birçok sanat etkinliği ya tamamen iptal edildi veya bu alanlara kabul edilen ziyaretçi sayısı büyük oranda düşürüldü. Burada sosyal hayata dair sözünü ettiğimiz önlemler elbette alınan tedbirlerin "fiziksel" diye adlandırabileceğimiz kısmını oluşturuyor. Öte yandan, salgın daha dar anlamda, yani sanatın ve sanat nesnelerinin sergilenmesinin tecrübe edilmesi bağlamında da yeniliklere gebe oldu. Kendi vücutlarımızla bilfiil bir mekânda bulunma tarzımız hakkındaki değişikliklerden başka olarak "meta-fizik" olarak nitelendirebileceğimiz, yani fiziksel olanın ötesinde, fiziksel olarak bir yerde bulunmamızı dijital bir yönden etkileyen kimi değişiklikler de söz konusu hale geldi. Burada karşımıza çıkan, salgınla birlikte çok daha sık biçimde görülmeye başlayan "sanal müze" veya "elektronik müze" (*Virtual museum*) uygulaması, buna bağlı olarak "fiziksel" müzeleri dijital olarak uzaktan ziyaret etme kavramıdır (Mitchell 2019: 225). Dünyanın en meşhur müzeleri ve sanat galerileri "sanatsal" ve "kültürel" etkinliklerden mahrum kalmak istemeyen ziyaretçilerine "kapılarını" elektronik ortamda açtı ve birçok müze de koleksiyonlarını tamamen ya da kısmen dijitalleştirdi. Daha önceden başlamış olan dijitalleştirme süreci bu dönemde hızlandırıldı. Bu bağlamda iki soru buradaki düşünmemizin genel hatlarını belirliyor. 1) Bir mekân olarak bir müzeyi uzaktan ziyaret etmek ve bir müzede sergilenen sanat eserlerini internet üzerinden "deneyimlemek" ne anlama gelmektedir ve 2) bu estetik-dijital "deneyim" (*Erlebnis*) insanın sanat ve mekân ile olan ilişkisi ve sanat eserinin "tecrübesine" (*Erfahrung*) dair ne söylemektedir?

Sanat ve mekân arasındaki ilişki öncelikle Heidegger'in

1930'ların ortalarında kaleme alıp son düzeltmelerini ve notlarını 1960 yılında tamamladığı *Sanat Eserinin Kökeni* (*Der Ursprung des Kuntswerkes*) metninde karşımıza çıkmaktadır. Burada, sanat eserinin bir sergi veya koleksiyonda sergilenirken aslında ait olduğu bağlamdan ve yerden sökülmesi, yani önceden bulunduğu yerde dünyayı dünya olarak ortaya koyan bir eserken, artık yerinden edilip salt estetik olarak -bir tür duygulanıma sebep olması bakımından- ilgi ve beğeni dünyamıza konumlandırılması, dolayısıyla modern teknolojinin ürünü olan "salt bir tüketim objesine" (*bloßer Gegenstände der Vernutzung*) (Heidegger 1977a: 308) dönüştüğü düşüncesi, bizim için başlangıç noktası olacaktır. Bu fenomeni, salgının hızlandırmış olduğu müze ve sanat galerilerinin dijitalleştirilmesi bağlamında, sanat eserinin yerinden ikincil bir tarzda uzaklaştırılması ve dolayısıyla eserin ikinci kez, fakat daha örtülü bir şekilde yerinden olması fikriyle değerlendirmek, çağımızda sanat eserleriyle olan ilişkimizi fenomenolojik bir perspektiften tartışmamızı sağlayacaktır. Başta konuyu *Sanat Eserinin Kökeni* metniyle ait olduğu bağlama oturtup, daha sonra sanatın mekân-boşluk (*Raum*) ve yer-açma (*räumen*) ile olan ilişkisine özenle değinmesi bakımından 1969 yılında yayınlanmış olan *Die Kunst und der Raum* metniyle tekrar değerlendirelim.

1. Heidegger, Sanat ve Mekân

Hiç kuşkusuz Heidegger'in sanat düşüncesi birçok Heidegger uzmanı tarafından ontolojik, fenomenolojik, hermenötik açılardan detaylı biçimde ele alınmıştır. Bu konuda Anglosakson akademik çevrelerde yapılan en önemli çalışmalara örnek olarak Julian Young (2001), lain Thomson (2011) gibi Heidegger araştırmacılarının eserleri dışında, Hubert Dreyfus ve Mark Wrathall'ın (2002) Heidegger felsefesi üzerine hazırladıkları dört ciltlik derlemenin üçüncüsü olan *Sanat, Şiir ve Teknoloji* gösterilebilir. Buna karşın ikincil kaynaklarda sanat eserinin yeri meselesinin topolojik bir tarzda yeterince incelenmediği görüşünden hareketle, burada sanatı mekân ile olan özel ilişkisi bağlamında düşüneceğiz.

Bir fenomenin yerini düşünmeden önce, bir şeyin bir "yerde", hatta bundan da farklı olarak, "yerinde" olmasının ne anlama

geldiğine dair bir fikrimizin olması gerekir. Burada öncelikle altı çizilmesi gereken nokta, Heidegger'in düşünmesinin dar anlamda bir mekân felsefesi olmadığıdır. Topolojik bir tarzda bir şeyin yerini irdelerken, onun yalnızca uzaydaki konumunu, matematik olarak bulunduğu pozisyonu incelemekten öte, onun orada olmasının anlamını, bu anlamın bize görünür kılınması sürecini ve böylelikle insan tecrübesi ile olan bağını sorgulamaktayız. Topoloji elbette *tópos* ve *lógos*, yani en genel anlamıyla mekân veya yerin bilgisi anlamlarından meydana gelmektedir. Heidegger literatüründe Jeff Malpas özellikle *lógos*'un dil ve söz anlamına gelen çağrışımlarını da göz önünde bulundurarak, topo-lojinin hem mekânın dile gelmesi hem de dilin mekânsallığı olarak düşünülebileceğini de öne sürer (Malpas 2006: 33). Bu çerçevede topoloji, geometri alanında kullanıldığı anlamdan farklı olarak, mekânın nasıl uygun bir biçimde yorumlanabileceği ve mekânın insanın var olmasıyla ilişkisi bakımından nasıl açıklanabileceğini kendine sorun edinir[3]. Heidegger düşüncesinin omurgasını oluşturan varlık meselesini ele alış tarzına bakılacak olursa, anlamsallığın (*Sinnlichkeit*) meydana gelmesi ve bu *meydanın* yorumlanabilirliğine dair sorular sormak topolojik bir incelemedir denebilir[4]. Bir çekicin atölyede tam olarak nerede bulunduğu dar anlamda uzamsal bir soruyken, insanın dünyada atölyeler inşa eden bir canlı olması durumunun hangi var olma bağlamına ait olduğu, daha geniş anlamda topolojik bir araştırmanın alanına girer.

Genel anlamda, Heidegger felsefesinin topolojik karakterinin orta ve geç dönem yazılarında daha açık bir şekilde karşımıza

3 Malpas'a göre insanın dünyada var olma tecrübesi özellikle "açık-sonluluk" (*open-boundedness*) fikri etrafında toplanır (Malpas 2006:193). Mekân hem sınırları belli bir yerken, aynı zamanda bizi bu yerin bağlantılı olduğu başka yerlere doğru açabilmektedir. Buna paralel olarak, var olmak ölüm tarafından sınırlanmış fakat geleceğe doğru açıldıkça farklı var olma olanaklarına olanak tanıyan bir ikamet etmeye-kon(um)lanmaya işaret eder.

4 Günümüz hermenötik-fenomenoloji çalışmalarında topolojinin yeri ile anlam, dil ve mekân arasındaki ilişkiye dair daha detaylı bir bakış için bkz. Karamercan 2019: 92-101.

çıktığı söylenebilir[5]. Buna paralel olarak, Heidegger'in varlık sorusunu sanat ve şiir gibi temalar aracılığıyla konu edinmeye başlamasının bu döneme denk gelmesi bir rastlantı olarak görülemez. Mesela, Heidegger'in 1930'ların ortalarında ilk kez dile getirip 1940'larda son halini vermiş olduğu ölümlüler, ölümsüzler, yer ve gökten oluşan "dörtleme" (*Geviert*) fikri insanın yeryüzünde nasıl uygun bir biçimde ikamet edebileceğini sorgulamaktadır[6]. Alman şair Friedrich Hölderlin'le düşünen Heidegger'e göre insanın dünyada ikamet etmesi şiirseldir (Heidegger 2000: 193). Yani, insanın dünyada şeylerin var olmasının ne olduğunu ve ne anlama geldiğini tecrübe edebilmesi için gereken açıklığı "serbest bırakan" ve böylelikle "koruyan" (*bewahrende*) var olma tarzı şiirseldir. Heidegger'e göre bu açıklığın veya meydanın (*Lichtung*) kendisi dünyada-bulunma olarak şiirsel bir var olma tarafından gözetilir; yani sanatçı aynı zamanda bir şairdir. Heidegger için nasıl şiirsel bir ikamet sadece şiir okumaları yaparak yaşanan bir hayata işaret etmiyorsa, sanatçı nasıl yalnızca bir teknisyen değilse, sanat da insanın yalnız estetik bir amaçla "suni" bir şekilde estetik objeler üretmesi' faaliyeti değildir. *Physis* doğada şeylerin kendiliğinden doğması, büyümesi, meydana gelmesi ise sanat da bu meydana gelmenin insan dünyasında meydana çık(arıl)ması ve muhafaza edilmesidir. Bundan dolayı, sanat eserinin yeri, insanın yeryüzünde şiirsel bir şekilde ikamet

5 Yine de *Varlık ve Zaman*'da varlık sorusunu (*Seinsfrage*) kendisine problem edebilen bir var olma tarzı anlamına gelen Dasein'ın, yani (orada) "dünyada-olma"nın, fenomenolojik analizi dahi topolojik bir düşünmeye aittir. Zaman, bir şeyin o şey olarak anlamının ne olduğunu ifade eden varlık sorusunun ufkunu oluşturuyorsa da dünyada-bulunmanın zamansallığı insanın var olmasının özünü oluşturan bu mekânsal temel olmadan, yani "dünyada-olmak" ve ikamet etmek (*wohnen*) ne demektir sorusu anlaşılmadan, bir yere oturmaz. Dolayısıyla, mekânı zamana paralel olarak bir uzamsallık anlamında değil, dünyanın zamansallık bağlamında tecrübe edilebilmesinin dahi olanağı olan yer, bir-yerde-bulunmanın ilk görünümü olarak tefekkür etmekteyiz.

6 Andrew Mitchell'ın 2015 yılında yayınlanan kitabı *The Fourfold: Reading the Late Heidegger* İngilizce literatürde bu konu üzerine yapılan en kapsamlı çalışmalardan biri olarak dikkatimizi çekmektedir. Özellikle kitabın birinci bölümü dörtleme'nin teknoloji ile olan ilişkisini yorumlaması (Mitchell 2015: 24-63) ve Heidegger'in söz konusu kavramı 1930'ların başından itibaren nasıl bu mesele etrafında ele aldığını açıklaması bakımından önemlidir.

etmesi ve bunun mekânsallığından ayrı düşünülemez.

Sanat Eserinin Kökeni metninde topolojik olarak sanat eserinin yeri meselesi dünya ve yeryüzü arasındaki bağ ile ilişkilidir (Heidegger 1977a: 34). Kendiliğinden, yani doğa (*physis*) ve doğal olarak var olan yeryüzü (*Erde*) ile yeryüzünde doğanın insan tarafından bir meydana-geliş olarak tecrübe edildiği dünya (*Welt*) arasındaki karşılıklılığın bir yansıması sanat eserinde –sanatçının sanat eserinde bir var olanın varlığının açığa çık(ar)masında– görülür. Burada sanatın ve insanın dünyada ikame etmesinin özü olarak şiir ile "meydana-getirme" arasında bir ortaklıktan söz edilebilir. Yunanca poiéö ("yapıyorum", "meydana-getiriyorum") kökünden türeyen *poíesis* yani şiir (*Dichtung*) kavramı, sanatın temelini oluşturur. Oysa sözü geçen "yapma" sadece bir üretim veya fabrikasyon (*herstellen*) anlamına gelmez. Heidegger öncelikle bir şeyin meydana-getirilebilmesi için gerekli olan meydanın kendisini mesele edinir. Bununla bağlantılı olarak, *poíesis* doğrudan bir şeyin meydana-getirilmesi (*herausvorbringen*) ile o şeyin olduğu şey olarak anlamının meydana ya da ortaya çıkması (*Wahrheit-alētheia*) ile ilişkilendirilir.

Bilindiği üzere Heidegger'e göre bir şeyin tezahürü, *ortaya* veya *meydana çıkması*, Yunanca *a-lētheia*, yani bir şeyin kapalı olma durumundan, kapanmışlığından, saklılığından kurtulması (*Unverborgenheit*), aydınlığa çıkması olarak düşünülmektedir[7]. İnsanın içinde bulunulan var olma durumunu anlamaya olan açıklığı ile dünyanın anlaşılmaya açık olması, kendisini insana sunması bir araya geldiğinde ortaya çıkan karşılaşmanın ortak mekânı, bir şey *meydana çıktı* dediğimizde söz konusu olan *meydandır; orta*ya çıkmış olan ve kendisinden etrafa genişleyen ferahlık-açıklıktır. Bir sanatçının sanat eserini meydana getirmesinde, bir şeyin o şey olarak belli bir anlam dünyasında meydana-getirilmesi ve şeyin ait olduğu dünyayı meydana çıkarması ve bize açık etmesi söz konusudur. Heidegger'in orta ve geç dönem felsefesinin temel kavramı *Ereignis* meydana-gelme ile

[7] Kendisini belli bir tarzda gösteren şey, aynı zamanda kendisini mevcut ve olası diğer anlamları bakımından geri çeker. O halde "hakikatin-gerçekleşmesi" (*Geschehnis der Wahrheit*) olarak *alētheia* var olan şeylerin zihinde tasarlanan ideale uygun olup olmaması, yani doğru veya yanlış olması meselesinden önce, en başta onların farklı görünüş ve duruşlarının açığa çıkabiliyor olmasıyla açıklanabilir (Heidegger 1977a: 38).

meydana-getirmenin karşılıklı cereyanıysa, sanat eseri bu hareketin dünyaya doğru geliş yönüne işaret eder. Heidegger'in ifadesiyle *"sanat eseri yeryüzünün bir yeryüzü olmasına izin verir"* (Heidegger 1977a: 32)[8]. Sanatın şiirsel özü, dünya ve yeryüzünün bu birlikteliğinin vuku bulduğu meydanı korumasıyla sanat eserinin gerçekleşmesine izin vermektedir. Bu bağlamda, sanat eserinin yerini sormak demek, belli bir eserin veya genel olarak sanat eserinin ait olduğu yeri, onun doğduğu ve battığı ufku, bu ufuk içerisinde dahil oldukları ilişkiler bütününü ve sanat eserinin bizim için nasıl ve ne tarzda anlamlı hale geldiği sürecinin kendisini de incelemek demektir.

2. Sanat Eserinin Kaynağı

Heidegger'in fenomenolojik düşünme metoduna göre, sanat eserinin kaynağı ne(rede)dir sorusuna yanıt vermek için, sanat eserinin ilk ve en basit anlamıyla bize görünür kılındığı başlangıç noktasından hareket etmemiz gerekir. Buna göre, sanat eserleri en başta "şeyler" veya "eşya" (*Dinge*) olarak kendilerini gösterirler (Heidegger 1977a: 3)[9]. Söz konusu *Ding* kelimesi Heidegger tarafından bilinçli bir şekilde *Objekt* yani "obje" -ve aynı şekilde "karşıda-duran" anlamına gelen *Gegenstand*[10]- kelimesi-

[8] *Sanat Eserinin Kökeni*'nin 1960 yılında yayınlanan Reclam-Ausgabe edisyonunda Heidegger'in bu cümlenin sonuna bir not düşerek tek başına *Ereignis* yazması, söz konusu karşılıklılığın ne bakımdan düşünüldüğüne dair önemli bir işarettir.

[9] Burada, Arapça kökenli "eşya" sözcüğünün aslında "şey" kelimesinin çoğulu olduğunu unutmamalıyız. Almanca *Ding* tek başına "şey" demek iken, *Dinge* şeyler veya eşya anlamına gelmektedir. Öte yandan, Türkçede "eşya" bu çoğulluk anlamını kaybettiği için her koşulda tek bir şeyi ifade eder. Esasen, *Ding* kelimesinin tek başına şey olarak çevrilmesi her ne kadar kelimesi kelimesine doğruymuş gibi gözükse de Heidegger'in dile getirmek istediği fikir çerçevesinde tek başına "şey" kelimesinin çok da yararlı olduğu söylenemez. Türkçede "şey" dediğimizde, aslında söylemek istediğimiz genel bir anlamda herhangi bir şey, her ne ise o, yani anonim bir anlamı olan "hiçbir şey"dir.

[10] Bu noktada bir şeyin bir yerde durması (*stehen*) ile onun oraya konumlandırılması arasındaki bağlantı ve farklar önemlidir. Heidegger Yunanca "yerleştirmek, öne sürmek" anlamında *thésis* ile bu kavramın Alman

nin dile getiremediği bir özü ifade etmesi bakımından kullanılmaktadır (Heidegger 1977a: 71). *Varlık ve Zaman*'dan hatırlayacağımız üzere çevremizde tek başına bulunan bir "araç" (*Zeug*) yoktur (Heidegger 1977b: 92); araçlar hep diğer araçları gerektirdiklerinden belli bir araçsallık bağı içerisinde bulunurlar. Bu bağın kendisi ise artık araçsal değildir; dünya (*Welt*) ve yeryüzünün (*Erde*) birbirini belirlemesi ve birbirini açığa çıkarabilmesine aittir. Bu bağlamda, *eser* olarak "şeyler" veya "eşya" tekil ve dünyadan izole veya olmanın aksine, dünyanın yeryüzü ile olan ihtilafını (*Streit*) içinde barındırır; dünyayı yeryüzünde, yeryüzünde dünyayı, bunların özlerinin birbirinden ayrılıklarını koruyarak *bir araya getirir* (Heidegger 1977a: 36). Sanatçı, eserini içinde bulunduğu dünyanın olanaklarından faydalanarak, ona bir karşılık olarak ortaya koyar. Diğer bir deyişle, yeryüzünü kendi sanat eseriyle dünyada karşılar, buyur eder ve ağırlar. Bu bakımdan "eşya" dünyanın dünyasallığına dahil olarak mevcuttur[11].

Bu bağlamda, günlük hayatımızda, şehir meydanlarında, dini yapılarda, evlerimizde karşılaştığımız sanat eserleri "şeylerden" veya "eşyadan" meydana gelirler. Öte yandan, "eşya" sadece kullanılacak veya harcanacak bir öteberi değildir. Elbette, eşya gündelik hayatımızda kullandığımız şeyler olarak belirmelerine karşın, bunların kullanılabilmeleri için söz konusu eşyaların kullanılmaya açık olmaları gerekir. Yani, eşyalar oldukları şeyler olarak dünyaya, dolayısıyla da yeryüzünde belli bir tarzda var olan bir var olma ufkuna aittir. Bununla söylenmek istenen, şeylerin

idealizminde tez-antitez-sentez ilişkisi bakımından kazandığı anlamı vurgular. Buna göre modern felsefede bir nesne özne olarak *ego*'nun karşısına-konumlandırılmış şey olarak görülür (Heidegger 1977a: 70-71). Oysa bir şeyi o şeyin hakikatini göstermesi bakımından bir yere-oturtmak (*stellen, legen*) başka, onun bir daha hareket edemeyecek şekilde bu konuma sabitlenmesi (*feststellen*) ise başka bir konumlandırma tarzına işaret etmektedir. Elbette ikincisi modern teknolojinin gerçekleştirdiği tarzda bir sabitlemeye denk düşmektedir.

11 *Sanat Eserinin Kökeni* metninin başarısı tam da köken kavramına dair mekânsal bir sorgulamaya girmesidir. Sanat eserinin anlaşılabilmesi ve doğru biçimde yorumlanabilmesi için gerekli olan sanat eserinin kökeni olarak belli bir toprak, yer, bölge olmaktan daha çok sanat eserinin ait olduğu dünya anlayışının kaynaklanma sürecinin kendisine doğru yaklaşmaktır.

nasıl kullanıldığı, içinde yaşanılan dünyayı olduğu gibi yansıttığıdır. Öte yandan, Heidegger'in düşündürmek istediği, şey dediğimiz "şeyin" aslında neyin nesi olduğudur. Yolda görülen bir taş, bir parça toprak, güz mevsiminde düşen bir yaprak, Kant'ın bahsettiği anlamda şeyin-kendisi (*Ding an Sich*), teknolojik araçlar olarak uçak ve radyo, hayatta "nihai şeyler" (*die letzten Dinge*) olarak adlandırılabilecek ölüm ve kıyamet günü de dilde "şey" anlamına gelebilmektedir (Heidegger 1977a: 5). Öte yandan, tanrıyı veya tarlada çalışan bir çiftçiyi, ormanda bir geyiği bir "şey" olarak değerlendirmekten kaçınırız. Buna karşın, elimize geçen nesneler olarak balta, ayakkabı, birer şeydir. O halde, Heidegger için mesele bir şeyin şeyliğinin, yani olduğu *şey-olmasının* nerede yatmakta olduğu konusunda düğümlenmektedir.

Sanat eseri olarak bulunan şeyler kendi varlık tarzları bakımından yalnızca kullanılabilen araçlar olan diğer eşya(lar)dan nasıl ayrılır? Heidegger'in kullandığı "sanat eseri" (*Kunstwerk*) kelimesi en genel anlamıyla "sanat" (*Kunst*) ve "iş", "çalışma" kavramlarından oluşmaktadır. Burada isim olan *Werk* sadece bir meslek veya meşguliyet olmaktan ziyade sanatçının sanatı aracılığıyla ortaya koyduğu ve görünür kıldığı şey "eser" olarak düşünülmektedir. Sanatçı gizli bir olanak olarak bulunan bir gerçekliği veya gündelik hayatımızda gözden kaçan bir görünümü ortaya çıkarır. Meydana-gelmenin sanat eserinde gerçekleşmesi, sanatçının eserine söz konusu var olanın özünü özümsetmesi (*Ins-werk-Setzen*) ile mümkün olur. (Heidegger 1977a: 59, 62) Buna bağlı olarak, Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni* metninde sorunsallaştırdığı önemli bir nokta, sanatçı ile sanat eseri arasındaki ilişkidir. Alışılageldik düşünmeye göre, sanat eseri sanatçı tarafından yaratıldığına göre sanat eserinin kökeni (*Ursprung*), ya da belki daha uygun bir ifadeyle kaynağı (*Herkunft*), bir özne olarak sanatçıdır (Heidegger 1977a: 1). Oysa Heidegger'e göre sanat eserinin meydana gelmesi bir dâhinin bir şeyi yoktan yaratması olarak değerlendirilemez zira ortada "sanat felsefesi" veya "estetik" geleneğinde genel olarak anlaşıldığı biçimde bir nesne-özne ilişkisi yoktur (Thomson 2011: 48).

Burada aydınlatılması gereken nokta, sanat eserinin kaynağı nerededir sorusunda "kaynak" derken neyi kastettiğimizdir. Bir imgeyle ifade etmek gerekirse, bir şeyin ne olduğu (*physis* olarak o şeyin "doğası"), o şeyin anlamının doğduğu, kök saldığı *yer* ile

bu yerden filizlenip, budaklanarak verdiği meyve arasındaki mesafenin bütünlüğünde kendisini gösterir[12]. Bir şeyin ne-denini sorduğumuzda tam olarak onun kaynağını sormaktayızdır. Burada "neden" (Yun. *aítía, aítion;* Lat. *causa*) somut olarak şeyin ne-liğine bir göndermede bulunmakta ise de nelik sorusu şeyin kaynağına yöneltildiğinde, ortada bir ayrılma durumu olduğu da görünmektedir. Kaynak, bu anlamda sadece bir ilk nokta veya kök değil, bu kaynaktan hareketle bir doğup büyüme sürecinin tamamı olarak "kaynaklanma" olur; bir özün (*Wesen*) kendini sunması ve bu şekilde özünü sürdürerek var olmasıdır (*anwesen*)[13].

O halde, sanat eseri "ne-den" meydana gelir? Metafizik tarihine dönüp kısaca hatırlamak gerekirse, Aristoteles düşüncesinde bir şeyin dört "neden"i olduğu düşünülür: Bunlara genellikle maddi neden (*causa materialis*-içerik), formel neden (*causa formalis*-biçim), nihai neden (*causa finalis*-meydana getirilmek istenen) ve etkin neden (*causa efficiens*-meydana getiren) (*Metafizik* V, 1013a25-35) isimleri verilir. Bu şemaya göre sanatçı, bir (1) hammaddeye (2) biçim vererek (3) meydana getirmek istediği eserin (4) yaratıcısı olarak görünmektedir. Oysa Heidegger'e göre, Aristoteles felsefesini kendi yazıldığı dilde düşünmeyi bırakıp onun hakkında Latince kavramlarla felsefe yapmaya başladığımızdan beri bunlardan dördüncüsü olan "etkin nedeni" yani özneyi asıl neden olarak görmekteyizdir. Heidegger, Aristoteles'te, "etkin neden" anlamına gelecek Yunanca bir kavramın dahi olmadığını ifade eder (Heidegger 2000: 11). Sanatçının sanat eserinin kaynağı olduğunu ifade etmek, modern felsefe tarihinde Descartes'ten beri *ego* olarak öznenin dış dünyanın gerçekliğini meydana getiren "kaynak" veya "temel" olduğunu söylemekle aynı varlık anlayışına denk gelecektir. Modern felsefe tarihi nesneyi hiyerarşik olarak özneden aşağı bir yere konumlar; bir etkide bulunma yetisine sahip olan özne etkin, nesne ise edilgendir. Oysa bu, bir var olanın var olmasının ne olduğunu

[12] Bu imgenin izi Heidegger'in *physis* ve *Erde* arasında kurduğu bağdan hareketle sürülebilir (Heidegger 1977a: 28).

[13] *"Die Kunst läßt die Wahrheit entspringen. Die Kunst er-springt als stiftende Bewahrung die Wahrheit des Seienden im Werk. Etwas erspringen, im stiftenden Sprung aus der Wesensherkunft ins Sein bringen, das meint das Wort Ur-sprung"* (Heidegger 1977a: 65).

sormaktan ve bir şeyin nasıl anlamlı bir şekilde meydana geldiğini ya da cereyan ettiğin sorgulama derdi olmayan bir yaklaşımdır. Sanat eseri, tıpkı Heidegger'in genel olarak "eylem" kavramının eleştirisinde gösterdiği üzere (Heidegger 1996: 313), salt bir etkileme (*Wirkung-bewirken*) sonucuyla meydana gelen bir etkinlik; salt bir etki sonucu oluşan bir sonuç değildir. Sanat eseri, bir öznenin yarattığı bir nesne olarak ele alındığında onu sanat eseri yapan kaynaktan *kaynaklanması* anlaşılmamış olur.

3. *Sanat Eserinin Yerinden-Olmasının İlk Anlamı*

Sanat eserinin sergilenmek amacıyla asli bir var olma bağlamından başka bir konuma taşınması durumunda onun ne türden bir var olan olduğu muğlaklaşır: "Birbirinden tamamen farklı çağ ve halklara ait sanat eserleri koleksiyon ve sergilerde bir araya getirilmektedir... sanat eserleri aynı zamanda doğal olarak elde hazır eşyalar gibidirler" (Heidegger 1977a: 3). Mesela, duvarda asılı bir tablo, aynı zamanda asılı bir av silahı gibidir. Van Gogh'un resimleri bir sergiden bir başkasına seyahat ederken, bir ormandan toplanmış odundan farksızdırlar. Beethoven tarafından yazılmış parçalar ile bir mahzende duran "patates çuvalları" arasında adeta hiçbir fark yoktur. O halde, sanat eserinin kaynağının nasıl anlaşılacağı sorunu, eserin yerinden edilmesi meselesi ile doğrudan alakalıdır. Sanat eserinin kaynağı onun ne bir özne ne de bir nesne olma işlevi olmasında yatıyor ise, bu ikisi arasındaki ilişkinin kurulmasına izin veren aralığın kendisine, yani mekâna bakmamız gerekmektedir. Böylelikle sanat eserinin ne olduğunu anlamamıza engel olan özne-karşıtlığı da atlatılmış olur.

Elbette, sanat eserlerinin yer aldığı farklı mekânlar ve bağlamlar söz konusudur. Sanat eseri öncelikle sanatçının atölyesinde, yani çalışma mekânında şekil bulmaya başlar. Sanat eserinin meydana getirilmesi süreci tamamlandıktan sonra, eser tarihsel durumu ve kendine has özelliklerine göre kendisine bir vücutta, odada, evde, dışarıda (mesela bahçede, kırda, şehir meydanında) ya da bir sergide veya müzede yer bulabilir. Vurgulanması gereken fenomenolojik nokta, eserin nerede konumlandığı, yani onu nerede bulduğumuzun onun anlaşılabilmesini;

ona erişilme yolunu değiştirecek olduğudur. Arada bulunan aralık, aracın anlamını ve görünümünü değiştirir. Heidegger, kaynağını açıklamak istediği sanat eserinin özellikle "yerinden-olması" meselesini -bu yerinden olmanın neye işaret ettiğini- mesele edinmek istediğinden sergi ve müze gibi sanat tarihinin ve sanat endüstrisinin rol aldığı mekânları ele almayı bu yüzden tercih etmektedir. Bu bağlamda bizim için bir müzenin nasıl bir mekân-aralık olduğu, sanat eserlerinin orada yer almasının ne anlama geldiği, dolayısıyla müze ve sanat eseri *arasındaki* mekânsal ilişki büyük önem taşır.

Heidegger'e göre herhangi bir şey değil de sanat eseri *olarak* sanat eserinin değeri ve anlamı onun salt bir eşya olmasında yatmaz. Yani, sanat eseri günlük hayatta elimize geçen diğer cisimlerden farklı türde bir şeydir; bir şey öncelikle bir var olandır. Buna ek olarak, sanat eseri kültürel-estetik bir zevk objesi de değildir (Heidegger 1977a: 24). Sanat eserinin bizde kişisel bir beğenmeyi ve zevk almayı açığa çıkarması onun sanat eseri olarak değerinin anlaşıldığını veya yerini bulduğunu ifade etmez. Kısaca söylemek gerekirse, Heidegger'e göre sanat eseri bir şeyin ne *olduğunu* ortaya-çıkaran bir meydana getirmedir. Başka bir deyişle, sanat eserinde, bir var olanın aslında ve özünde ne olduğu ortaya çıkar; sanatçının sanat eserini *meydana getirmesi* var olanın varlığının anlaşılmasına dair bir yol açar (Heidegger 1977a: 25).

Bu anlayıştan hareketle, Heidegger için bir sanat eserini bir müze objesi olarak sergilemek, temelde sanat eserinin özünün anlaşılması yönünde bir çabayla çelişki gösterecektir. Burada fenomenolojik bir uyanıklık gerekmektedir: Tıpkı dünyada karşılaştığımız diğer var olanlar gibi, sanat eseri salt reel bir nesne değildir; onu algılamamız bize sunulduğu mekânsal koşul ve ilişkisellik bağlamında gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, müzede sergilenen eser, artık sadece herhangi bir "sanat eseri" değil, "müzede-sergilenen-bir-sanat eseri"dir. Yani, eserin sunuluşu, sunulduğu dünya ve bu dünyanın bizimle olan anlamsal bağı, eserin anlaşılmasına doğrudan dahil olan bir süreçtir; bu, eserin karşımıza çıkış tarzını temelli bir şekilde değiştirir. O halde, sanat eseri karşımıza alıp yalnızca baktığımız ve salt merakımızdan dolayı öylece tükettiğimiz bir obje haline getirildiği anda ar-

tık kendi olduğu şeyden çok bizim öznel tasarlamamız veya tasavvurumuza (*Vorstellung*) ait bir şey olma konumuna düşer. Bu durumda, karşı karşıya kaldığımız esere tek taraflı bir değer atfedilmesi söz konusudur. Söz gelimi, sanat eserleri sanat tarihine ışık tutması veya uluslararası kültürel miras olmaları bakımından koruma altına alınmaktadır. Tarihin belli bir döneminde dünyanın belli bir yerinde belli bir anlayış dünyasının yansıması olarak ortaya çıkmış olan sanat eseri, bu dünyadan koparılıp bir müzenin sergi salonuna yerleştirildiğinde gerçekleşen "yerinden-olma" birincil düzeyde bir yerinden etmeye karşılık geliyor diyeceğiz. Heidegger bu düşünceyi şöyle ifade etmekte:

> Münih koleksiyonlarındaki *Aegina* heykelleri ve Sofokles'in *Antigone*'sinin en iyi kritik edisyonları oldukları eserleri olarak kendi özlerini sürdürdükleri mekânlardan-asıl yerlerinden (*Wesensraum*) koparılmışlardır (*herausgerissen*). Mevkileri ve etkileme güçleri ne kadar üstün, muhafaza edilmeleri ne kadar başarılı, yorumlanmaları ne kadar açık ve güvenilir olursa olsun, bir koleksiyona yerleştirilmiş olmaları eserleri kendi dünyalarından çekip uzaklaştırmıştır. Eserlerin bu yerlerinin değiştirilmesine karşı durmaya veya bu durumu ortadan kaldırmaya çabalayıp, tapınağı bulunduğu Paestum'da kendi yerinde veya Bamberg katedralinde kendi meydanında ziyaret ettiğimizde dahi, eserin önceden orada bulunan dünyası yok olmuştur (Heidegger 1977a: 26).

Sanat eserini olduğu şey olarak anlamamız için kendimizi onun doğduğu veya kaynaklandığı yere ve dünyasallığa adapte etmemiz gerekirken, onu kendi dünyamızın içine çekmeye çalışmamız, yani bu dünyadan hareketle onu yorumlamamız hermenötik ve fenomenolojik olarak "doğal tavrımız" olarak düşünülebilir. Ancak yine de Heidegger bu doğal tavra karşı şu soruyla yanıt vermektedir: "Şimdi, sanat eserleri koleksiyonlara yerleştirilip sanat sergilerinde asılarak (sergilenmektedir) ancak bu eserler burada oldukları eserler olarak mı bulunmaktadırlar yoksa sanat işletmelerinin-sanat endüstrisinin birer objesi (*Gegenstände des Kunstbetreibes*) olarak mı?" (Heidegger 1977a: 26). Bir örnekle açıklamak gerekirse, buradaki fark, kendi doğal ortamında yaşayan bir yabani hayvan ile bir hayvanat bahçesine kondurulmuş, herkesin bakıp fotoğraflarını çektiği bir hayvan

arasındaki duruma benzerdir. Artık sanat eseri, bizim kültürel, eğitimsel, bilimsel, sanatsal, kısacası meta-fizik bir etkinliğimizin parçası haline gelmiştir. Metafizik hale gelmiş olmasının en büyük sebebi onu fiziki olarak yerden etmiş olmamız, dolayısıyla asıl yerinden uzaklaştırmış olmamız değil, bundan daha çok eser-olarak görmek gibi bir derdimizin kalmamış olması, böylelikle de eserin içinde bulunduğu müzede-sergileniyor-olma durumunu ayraç içerisine al(a)mıyor olmamızdır. Karşımızda duran bir sanat objesi olarak, esere sözde bir objektiflik derdiyle yaklaşırız; sanat tarihinde yapılan çalışmalar ışığında eserin hangi çağa ve kültüre ait olduğuna dair bilgi edinir ve onu hayal ederiz. Oysa burada objektif olma adına takındığımız tavır eseri öznelleştirmek ve bu öznelleştirmenin farkına varmamaktır. Elbette Heidegger günümüzde müzelerde bulunan sanat eserlerini yok etmemiz veya bir daha hatırlamamak üzere onları tarih sahnesinden silmemiz gerektiği gibi bir düşüncede değildir. Ortada sanat eserinin bize ulaşmasına ya da saklanmasına dair ahlaksal bir anlam yüklenmemektedir. Diğer yandan, sanat eserinin tek değeri onun bir obje olarak muhafaza ediliyor ve söz gelimi turizm veya sanat endüstrisinin hizmetine sunulmuş olmasında, dolayısıyla ziyaretçiler tarafından "beğenilmesinde" yatmaz. Burada Heidegger'in bize düşündürmek istediği, müzede sergilediğimiz eserin her ne kadar sanat tarihi ve bir koleksiyon öğesi olarak korunuyor olsa da onun mevcut bir *var olan* olarak muhafaza edilmesinin olanaksızlığıdır: söz konusu eser bir var olan olarak var olmayı kesmiştir.

Heidegger, belli bir varlık anlayışına ve tecrübesine ait olan sanat eserinin ait olduğu dünyadan bizim dünyamıza geri döndürülmesinin imkânsız olduğunu vurgular. Dünyanın bizden kendisini "geri çekmesi" (*Weltentzug*) ve "dünyanın bozulması" veya yok olup gitmesinin (*Weltzerfall*) önüne geçilemez (Heidegger 1977a: 26). Bu durumda, sanat eserinin müzede sergileniyor olması onu daha çok var kılmaya yetmeyecektir. Sanat eserinin anlamı ve ait olduğu dünyanın bize ulaşabilirliği sınırlıdır; bulunduğumuz konumdan hareketle ancak sanat eserinin ait olduğu dünyanın yokluğuna, artık o şey olarak var olmaması durumuna doğru yaklaşabiliriz. Oysa, bir müzede bir eseri karşısına alıp onu inceleyen ve hatta türlü ışık oyunları vb. aracılığıyla

onla etkileşime girebilen turist, eserin günümüz dünyasına kadar ulaştığı fikri veya hissiyatına kapılabilmektedir. Bir ayrım yapmak gerekirse, eser sanat tarihine ait bir obje olarak, epistemolojik (onun bilgisine sahip olmamız) ve estetik (ondan duyusal olarak etkilenmemiz) anlamda buradadır ama ontolojik olarak (kendi varlığını sürdürmesi bakımından) artık burada değildir, başka bir yerden buraya taşınmıştır. Artık kendi özünü sürdüremez bir durumdadır. Dolayısıyla, Heidegger sanat eserini olduğundan daha çok var etmeye çalışmanın *yersizliğini*, böylelikle de şeylerin ve şeylerin ait olduğu dünyanın ve de bu dünyanın ait olduğu zamanın fenomenolojik ve hermenötik sonluluğunu ortaya koymaktadır. Sanat eseri sırf bir müzede sergilenerek kendisinin ne olduğunu bize açmayacaktır; yalnızca onun ne tarzda bir var olan olduğunu soruşturan birine, ancak sonluluğu ve ortadan kalkmışlığı bağlamında, eskiden ne olmuş olabileceğine işaret edecektir. Sanat eseri artık "olan" değil "olmuş-olan" bir şey olması bakımından görülmeye çalışılmalıdır.

4. Sanat Eserinin Yerinden-Olmasının İkinci Anlamı

Burada müzeden veya sergi salonundan elektronik müzeye uzanalım. Öncelikle, sanal olan ve sanal olmayan arasında yapılacak keskin bir ayrıma –ve sözgelimi Platoncu anlamda gerçekliğin asıl ve değişmez özünün ne olduğuna– dair etraflı bir tartışmaya girmek pek yerinde olmayacaktır. Fenomenolojik bakımdan dijital alan, anlam dünyamızın gerçekliğine yani dünyada-bulunma tecrübemize dahil olduğu ölçüde mevcuttur. Şimdi, halihazırda bir kitlenin estetik-kültürel zevklerine hitap etmek üzere zaten yerinden edilmiş sanat eseri, dijital bir ortamda "tüm dünyanın" mekân tanımaz bir tarzda ziyaretine açıldığında, ortada eserin yerine, dolayısıyla fenomenolojik olarak eserin bize varmak için ihtiyaç duyduğu aranın (ve aralığın) kendisine dair ikincil düzeyde bir uzaklaşma, bir yabancılaşma söz konusudur. Eser, (1) "müzede-sergilenen-eser" olmaktan çıkıp (2) bir ara-mekân olarak müzeye ve müzenin sergi salonlarına dahi ihtiyaç duymayan dijital bir nesne olmaktadır. İkinci durumdaki aralık, bilgisayar ekranının, internet sitesinin tasarımının ve genel olarak teknolojik bir *düzenlemenin* izin verdiği ölçüde bir

aralıktır. Bunun özelliği, kendisinin bir ara-mekân olma gerçeğini örtebilen bir mekân tecrübesine yol açmasıdır.

Bahsettiğimiz ikinci türden yerinden-olmada birincisinde henüz tam olarak somutlaşmamış bir tehlike kendisini ele vermekte, o da şu: Herhangi bir sanat eserini dijital ortamdan üç boyutlu fotoğraflarına ve videolarına bakarak incelemek ve o sanat eserinin özüne dair genel olsa da en azından bir fikir edinme düşüncesinde, aslında uzayın ve dolayısıyla mekânın salt teknolojik bir ilişki aracılığıyla tüm objektifliğiyle ele geçirilebileceği, dolayısıyla şeylerin kendilerini uzaktan ama doğrudan elde ettiğimize dair bir kanı yatmaktadır. Sanat eseri fiziki olarak bir müzeye yerleştirildiğinde, onun ziyaretçinin öznel ilgileri ve arzularına dahilinde bir koleksiyon objesi olarak çağımızda sahip olduğu yer ve değer ortaya çıkıyordu. Sanal müzede ise, sanat eserinin kendi yerinden başka bir yere konumlandırılmış olmasının yanı sıra, söz konusu yer değiştirme ve yerinden-olmuşluk (*Versetzung*) da gizliliğe bürünmektedir. Artık, sanat eseri sadece estetik bir ilgi olmaktan dahi çıkıp bizim için her an hazır, stoklanmış bir ürüne dönüşmektedir. Kişi, bir müzeye dahi gitmeden, yani eserle ve eserin ait olduğu müze veya sergi salonundan dahi bağımsız bir durumda, mesela kendi oturma odası veya mutfağından "aralıksız" bir şekilde ziyaret edebileceği bir "rezerv" (*Bestand*) ile karşı karşıyadır.

Hatırlamak gerekirse, dile getirdiğimiz düşünce, Heidegger'in 1940'larda özellikle üzerinde durduğu üzere, dünyanın salt çerçevelenmiş bir "resme" dönüşmesi anlamına gelmektedir (Heidegger 1977a: 82-83). Artık, dünya ve yeryüzü içinde ve üzerinde ikamet ettiğimiz var olma mekânımız değil, uzaktan manipüle ettiğimiz ve yönettiğimiz bir projeksiyon olmakta, başka deyişle bir film karesine dönüşmektedir. Bu fikir, Heidegger'in 1930'ların sonundan itibaren geliştirmeye başladığı, 1949'da yazmaya başlayıp 1954'te yayınladığı *Die Frage nach der Technik* denemesinde belirdiği biçimiyle teknolojinin özünün ne olduğu ve olması gerektiğine dair düşünmeyle doğrudan alakalıdır. Bu, Heidegger'in teknolojinin özünü ifade eden ve Türkçeye "düzenek" diye çevrilebilecek *Gestell* kavramı eleştirisi bağlamında düşünülebilir[14].

[14] *Gestell* kelimesi Almancada günlük dilde raf, sehpa, kasa, tezgâh gibi farklı anlamlara gelmektedir. Kelimenin özü bir nesnenin dış iskeletini oluşturan çerçevesi olarak değerlendirildiğinden (Heidegger 2000: 20),

Bir müzeye kendi mekânından ve dünyasal bağlamından koparılarak getirilen "şey" belli bir plan ve düzenleme çerçevesinde yeni alanına yerleştirilmektedir. Bu yerleştirmenin kendisi birincil düzeyde bir "düzene-oturtma" anlamına gelir. Şimdi, şeyin müzede bulunduğu yerden dijital bir alana aktarılmasıyla birlikte eser ikincil düzeyde içinde bulunduğumuz ve yaşadığımız teknolojik "düzene" konumlanmaktadır. Bu dijital konumlanış, o şeyin sürekli orada kalması adına gerçekleştirilir. Heidegger için buradaki temel sorun sanat eserinin mekânının dijital bir alana taşınması değil, yeryüzündeki her şeyle birlikte bir düzenekler sisteminin dışına çıkamayacak bir kullanım objesi niteliğine dönüşmesi tehlikesidir (Heidegger 2000: 21). Dijital mekânın dijitalliğinin kendisi bir ayraç içine alınmadığı takdirde, artık sanat eserinin ne olduğu sorusunun belirmesi bile zorlaşmaktadır zira şeylerin –eşyanın– belli bir anlam dünyasına, belli bir tarihsel koşula ait olması durumunun kendisi ortadan kalktığı gibi, bunun anlaşılmasının önü de tıkanmaktadır; başka bir deyişle bu olanağın kendisi görünmez bir hal almaktadır. O zaman, şu soruları sormak gerekli gözüküyor: Sanat eserleri günümüzde bir daha asla yakınlaşamayacak kadar bizden uzaklaşmakta mıdır? Müze-sanat eseri ve sanal müze-sanal sanat eseri olarak kavramsallaştırabileceğimiz bu ikili uzaklaşmanın mesafesini nasıl arşınlayabiliriz?

Burada Heidegger felsefesinin teknolojinin salt anlamda negatif yönüne değil aynı zamanda pozitif yönüne de vurgu yaptığının altını çizelim. Heidegger 1951 yılında yayınlanan *İnşa Etmek, İkamet Etmek, Düşünmek* (*Bauen Wohnen Denken*) adlı metninde teknik veya teknoloji kavramının, dolayısıyla Yunanca

İngilizce çevirilerinde sıklıkla *framework* ve *enframing* (Thomson 2011: 18) gibi kelimelerle karşılanmaya çalışılmış, son zamanlarda *positionality* (Mitchell 2015: 7, 49) ve *inventory* (Wrathall 2021: 434) gibi tercümeler de önerilmiştir. *Gestell*'i "düzenek" olarak çevirmenin avantajı, hem kelimenin Heidegger'in teknolojinin özü olarak gördüğü bütün var olanların bir düzene sokulmaya çalışılarak hapsedilmesi anlamını kapsaması hem de "düzenek" ifadesinin genel olarak bir sisteme gönderme de bulunarak, var olanların sırf depo edilmeleri ve harcanmaları bakımından anlaşıldığı mevcut tüketim ve sömürme düzenini ifade etmesidir. Düzen kökünün sonuna gelen ve Türkçede bir yerde bulunma anlamı veren -ek son eki, düzenin yer aldığı sistemin kendisini dile getirmesi açısından teknolojinin sistematik olma özünü ortaya koymaya yardımcı olur.

téchnē kelimesinin arka planını açıklarken kelimenin etimolojisine dair şunu söyler:

> Yunanca *tíktō* meydana-getirmek (*hervorbringen*) demektir. Teknik kelimesi, *technē*, bu fiilin *tec* kökünden gelir. Bu, Yunanlılar için ne sanat ne de elişi; daha ziyade, bir şeyi o şey olarak, başka bir şey olarak veya var olan bir şeyde kendisini göstermesine izin vermek (*erscheinen lassen*) anlamına gelmekteydi (Heidegger 2000: 161).

Heidegger'e göre sanat eseri tekniğin belirleme alanına aittir, yani dünyaya dair belli bir bilme tarzının sonucu olarak bir şeyi ortaya koyar. Bu anlamda Heidegger'in bir "meydan-okuma" (*herausfordern*)[15] olarak değerlendirdiği modern teknoloji dünyaya dair bir şeyi ortaya koyarken, aynı zamanda kendisinin ne olduğunu da bir çehresiyle açığa çıkarmaktadır (Heidegger 2000: 21-22).

Dile getirdiğimiz "düzenek" kavramı etrafında düşünüldüğünde, dijital veya sanal müze sanat eserinin yerini gizlerken, karşı karşıya kaldığımız mekânsızlık durumunun kendisini, böylelikle de müzede sergilenen eserin zaten en başından beri yerinden edilmiş olduğu gerçeğine işaret etmektedir. Başka bir deyişle, mesela Mısır tarihi ve mimarisine ait heykelleri ve dikili taşları Louvre müzesine gidip gören ziyaretçi bu deneyime dijital yollarla ulaşabilir hale geldiğinde, artık Antik Mısır'daki bir mekândan değil fakat Louvre Müze'sinin mekânsal atmosferinden, dolayısıyla Paris'te turistik bir ziyaretten mahrum kalmış olmaktadır. Yani, burada ortadan kalkan mekânın zaten antik

[15] Aktok'un Heidegger'de teknolojinin özüne dair son çalışmasında "meydan-okuma" ve "meydana-getirme" arasında kurduğu karşıtlık mekânsallık meselesi çerçevesinde oldukça önemlidir (Aktok 2021: 1032-1034). Aktok'un tartıştığı meydana-getirme (*hervorbringen*) ve meydan-okuma ilişkisine (*herausfordern*) "meydana-çıkma" (*alētheia*) kavramı da ilave edilecek olursa ve nihayetinde, varlığın açıklığı olarak *Lichtung*'un kendisi de "meydan" anlamına geldiği düşünülürse, burada "meydan" etrafında bir araya gelen dörtlü bir ilişkiden söz edilmesi mümkündür. Aktok'a göre, teknoloji şeylerin anlamının meydana-geldiği açıklığı zorlamaktadır (Aktok 2021:1034). Getirmek fiilinin gel-dirmek (*keltir-*) olan etimolojik kökeni akla getirilirse, modern teknolojinin kurduğu "düzenek", şeylerin bize doğru *gelmesine-izin vermek*tense şeyleri zorla yani *cebren* meydana-*getir(t)mektedir* denebilir.

Mısır'ın kendisinin değil, bu mekânı yeniden kurgulamaya çalışan müzenin koleksiyon salonu olduğu karşımızda belirmektedir. O halde, sanat eserinin dijitalleşmesiyle karşımızda çifte bir meydana-çıkma durumunun belirdiğini söyleyebiliriz. Sanat eserini nereye koyarsak koyalım, sanat eseri *kendi yerinden* olurken bizi de alışık olduğumuz *yerden etme* gücüne sahiptir. Günümüzde modern teknolojinin yerden edici bu konumlandırmasına karşı nasıl bir duruş geliştirilebilir? Bu soruya cevap vermek aynı zamanda sanatın mekânı korumasının nasıl gerçekleştiğini irdelemek demek olacaktır.

5. Yer-Açma ve Açıklık

Bu noktada, modern teknolojinin kapadığı ve açtığı olasılıklar bakımından sanat eserinin yer ve mekân ile olan ilişkisini, kısalığına rağmen muhteviyatı bakımından oldukça kayda değer olan *Die Kunst und Der Raum* (1969) metninden hareketle düşünelim. Sözü geçen metinde Heidegger'in çıkış noktası, görsel sanatlarda ve daha özel olarak heykel sanatı bağlamında *Raum* ve *Ort* kavramları arasındaki ilişkisidir. Burada cevaplanmaya çalışılan ilk soru, sanatçının uzay boşluğuyla şiirsel-sanatsal bir ilişkiye girerek form verdiği heykelin nerede "vücut bulduğudur". Bu, modern teknolojinin mekânı algılama tarzı bakımından sorun edilmektedir. Heidegger'in dile getirdiği üzere: "*Der Plastiche Körper verkörpert etwas. Verkörpert er den Raum?* (Heidegger 1983: 204)

Elbette, burada karşımıza çıkan güçlüklerden birincisi "vücutbulmak", "vücut-vermek", "canlandırmak" ve hatta "bir vücudun etrafını sarıp sarmalamak", "kendinde barındırmak" gibi ayrı anlamlara gelebilen *verköpern-verköperung* (İngilizce *embody-embodiment*) kavramı, ikincisi de *Raum* kelimesinin Türkçe nasıl düşünülmesi gerektiğidir. Her ne kadar *Raum* farklı bağlamlarda uzay, alan gibi anlamlara gelse de burada bu kelimeler Heidegger'in düşündüğü asıl meseleyi göstermeleri bakımından yetersiz kalmaktadır. Heidegger modern fizik tarihinde açıkça Galileo ve Newton'a atıfta bulunarak, mekânın birbirinden farklı yerleri ayırmayan, nötr ve homojen tarzda her şeyi içine alarak genişleyen, matematik bir "uzam" olarak tasarlanmasını sorgulamaktadır (Heidegger 1983: 204). Mesela, heykelcinin mekânla girdiği

ilişki uzayın fethedilmesi ve insan tarafından ele geçirilmesi bakımından teknolojik-bilimsel ilişkiyle aynı mıdır? Bu anlamda, heykelcinin bir maddeye form vermesinde boşluğa form vermesi fenomeni nasıl düşünülmelidir?

Bu noktada *Raum* fikrinin kavranmasına yardımcı olacak ipucu aynı kökten türemiş olan ve "yer-açmak" anlamındaki *Räumen* kelimesidir (Heidegger 1983: 206). Heidegger'e göre sanat eserinin meydana gelebilmesi için kendisini gösterebileceği bir açıklığa muhtaç ise, o halde sanatçının gerçekleştirdiği de eseriyle bu yerin-açılmasını sağlamaktır (*einräumen*) (Heidegger 1983: 207). Yani, metafizik tarihinde gördüğümüz "etkin neden" kavramının aksine, bir meydana-getirici olarak öznenin üstlendiği asıl rol o şeyin üreticisi olmaktan önce o şeyin meydana-getirilmesi için gerekli boşluğu veya aralığı sağlamaktır. Vurgulamak gerekirse, sanatçı meydanı olanaklı-erişilebilir kılması anlamda *meydana*-getirendir. Bu bağlamda, sanatçı-sanat eseri-sanat üçlemesi çerçevesinde *Raum* kelimesi tam olarak da bir var olanın içine doğduğu ferahlık ya da açık alan olmasıyla bir "açıklık" olarak düşünülmelidir. Heykelcinin heykel sanatıyla koruduğu, gözettiği işte bu mekândır. Öte yandan, birazdan aşağıda göreceğimiz üzere, Heidegger bu açıklığı yokluk (*Nichts*) ile bağlantılı bir tarzda düşünmektedir.

Bu aşamada, *Räumen* kelimesine ek olarak Heidegger'in telaffuz ettiği bir başka Almanca söyleyiş, Heidegger'in ifadesine göre *die Wildnis freimachen*, yani yabani bir yeri insanın yaşamasına uygun hale getirmek amacıyla temizlemek, açmak, erişilebilir kılmak anlamına gelen *roden* fiilidir. O halde, öncelikle *Ort* ve *Raum* arasındaki ilişki de açıklığa kavuşmakta: Yer veya mekân olarak *Ort* var olmanın gerçekleştiği meydan ise *Raum* bu meydandan hareketle açılan "aralık" olarak "boşluktur". Heidegger'in göstermek istediği en önemli fikir, yer veya mekânın uzayda işaretlenebilecek veya koordinatları verilecek (dolayısıyla yalnızca nicel yönleriyle hesaplanabilecek) belli bir nokta olmaktansa, tam aksine uzay dediğimiz açıklığın kendisinin var olmanın var olma olarak gerçekleştiği meydandan hareketle düşünülmesi gerektiğidir. Önce *kâinatın* vücut bulduğu *mekân* vardır, sonra bu mekândan hareketle tek tek yerlerin tecrübesi söz konusudur. Heidegger'e göre, bu açıklığın vuku bulduğu aralık

(*Raum*) olarak anlaşılmadığı müddetçe uzayın kendisinin ne olduğu, dolayısıyla sanatsal mekân dediğimiz şeyin de neye karşılık geldiği, meselenin salt teknolojik bir çerçevede sıkışmasından belirsiz kalacaktır (Heidegger 1983: 206).

O halde, heykel ustasının mekân ile olan ilişkisinde ortaya çıkan durumu özetleyelim: Heidegger'in düşüncesine göre ustanın kile veya taşa form vermesi, uzay boşluğunu belli bir tarzda doldurmamız değildir. Aksine, Heidegger heykelcinin eylemini açmak, ferahlatmak anlamında "boşaltmak" (*leeren*) olarak değerlendirir. Sanat eseri olarak heykel, var olanlarla dolu olan dünyamızda boşluğun barınmasına olanak verir. Yani heykelci, heykeliyle dünyada hem bir yer açmakta, böylelikle de boşluğun vücut-bulmasına izin vermektedir. Daha doğrusu, zaten kendi yerine sahip olan boşluğa yardımcı olarak, eserin ortaya-çıkmasına ve vücut bulmasına olanak tanımaktadır. Bu anlamda, sanatçının yaptığı eserini var-etmektense, ona yer hazırlayarak (*ihnen ... Ort bereiten*) var olmanın açıklığında bir araya getirmektir (*versammeln*) (Heidegger 1983: 209); onu var-etmektense, onun yokluktan varlığa doğru olan kendi hareketine yol açmaktır[16]. Bu temel eylem, Heidegger için varlığın ortaya-çıkmasının vücut

16 Kuşkusuz, bu Heidegger'in özellikle geç dönem felsefesinde gördüğümüz "izin vermek, "serbest bırakmak" (*lassen, freilassen*) olarak *Sein* ve var olmaya "salınmışlık" (*Gelassenheit*) kavramıyla birebir örtüşmektedir. Hatta, erken dönem düşüncesinde dahi varlığın (*Sein*) kendisinin bir var olan (*Seiende*) olmadığı fikrini anımsayacak olursak, varlığın aslında yokluğun kendisini ortaya koyduğu fikri oldukça akla yatkındır zira varlığın özü aslında bir var olan olarak *olmamasında*, yani bir nesne gibi ortada öylece *bulunmamasında* yatmaktadır. Heidegger çalışmaları kapsamında bu meseleleri derinlemesine incelemesi bakımından Bret Davis'in Heidegger ve Zen felsefesi, özellikle Kyoto okulu felsefecileri Nishida ve Ueda ile karşılaştırmalı okumaları büyük önem taşır. Davis'in 2007 yılında yayımladığı *Heidegger and the Will: On the Way to Gelassenheit* kitabında irdelediği üzere, Heidegger "isteme" veya "irade" (*Wille*) kavramlarını özellikle Nietzsche'nin "güç istemi" fikrinin bir eleştirisiyle Batı onto-teolojisinin temeline yerleştirir. Buna göre, varlıkla var olanları kastedip varlığın *olmamasını* görmemek var olanlarla kurulacak salt bir isteme, elde etme ve harcama ilişkisinin de temelini oluşturmaktadır. "İstemeyen bir isteme" veya "istemeyi-istememe" kendini olmaya bırakmak veya salmak ile aynı anlama gelecek, var olanları ve kendini varkılmaya çalışmaktansa olmalarına yer açacak boşluğa izin vermek, var olmanın asıl şiirsel anlamı olacaktır.

bulmasına (*die Verkörperung der Wahrheit des Seins*) izin vermekle aynı anlamı taşır (1983: 210) zira sanat eseri var olmanın meydana-gelişinin anlamlı bir şekilde, yani insanın anlama ve yorumlama açıklığına doğru kendisini göstererek, meydana-geldiğine işaret etmektedir.

O halde Heidegger felsefesinde temel bir yeri olan meydana-çıkma veya ortaya-çıkma (*alētheia-Wahrheit*) düşünceleri, varlık ve yokluk kavramları arasında bir ikili bir oyun ilişkisine vurgu yapmaktadır. Varlığın özü onun bir-şey olmaması olsa da yokluk kendisini bir şeymiş gibi gösterir; bu gösterme, ancak bir var olan aracılığıyla belirebilmektedir. Oysa, varlık bize yokluğun kendisini açma yoludur. Yokluğun kendisini saklaması, tam olarak da onu bir varlık gibi düşünmek zorunda kalmamızda, ayrıca her var olanın her durumda yalnızca bir yüzünü göstermesiyle gerçekleşir. Bir sanat eserinin ne olduğu yani onun özü ancak belli koşullara ve durumlara göre açığa çıkıyorsa, karanlıkta kalan taraf her seferinde var olmanın sınırlılığı ve sonluluğunu ifade etmesi bakımından önemlidir. Sanatçının sanat eseriyle koruduğu, bir töz olarak "varlık" değil, şeylerin meydana geldikleri meydan-aralıktır; bu aralığın kendine yer bulacağı boşluktur.

6. (Sanal) Müzenin Hakikati

Bu bölümde, *Sanat ve Mekân* metninde dile getirilen düşünceler ile sanal müze fenomeninin neyi ortaya koyduğu ve bize neyi gösterdiğini bir sonuca bağlayacağız. Bu aşamaya kadar ne olduğunu bildiğimizi var saydığımız müze kelimesinin etimolojik gelişimini hatırlamak yararlı olabilir. Müze, Yunanca'da *mouseîon* kelimesinden gelip doğrudan *moûsa* yani Zeus ve Mnemosyne'nin dokuz kızından her birini simgeleyen ilham tanrıçaları ile bağlantılıdır. *Moûsa* bilindiği üzere özellikle müzik sanatı ile özdeşleştirilmiş olsa da asıl anlam kökeni antik Yunanca *mónthia* ve *manthánein* aracılığıyla "öğrenmek" kelimesinde muhafaza edilmiştir (Klein 1971: 1017). Latince *mūsēum* kelimesinin "kütüphane", "akademi", "çalışma yeri" gibi anlamlara gelmesi, Mısır'da İskenderiye şehrinde MÖ 4. Veya 3. yüzyılda inşa edildiği düşünülen ve meşhur İskenderiye Kütüphanesi'ni

de içinde barından akademi binasının isminin Yunanca *mouseîon* olmasındandır. Modern anlamda sanat koleksiyonlarının toplandığı ve sergilendiği bir bina olarak müze ise ancak modern çağda ilk kez 17-18. yüzyıllar arasında gerçekleşmiştir[17]. Bu durumda, müze sadece estetik hazlarımızı veya bilimsel merakımızı gidermek için ziyaret ettiğimiz bir mekân olmak zorunda değildir; her şeyden önce müzenin bize zamanın zamansallığı, tarihin tarihselliği; aynı şekilde, sanat ve insanın var olması hakkında düşündürme fırsatı sağladığını hatırlamamız gerekir. Bu, müzenin kendine has bir mekân olmasından kaynaklanır. Müzede, yeryüzünün açıklığına ait dünyanın ve dünyaya ait "eşya"nın kapalı bir alana girmesi durumu tecrübe edilir. O halde sanal müze, yeryüzünün dijital bir alana naklinin (*Versetzung*), yani bir "metaforun" gerçekleştiği mekân olarak bize neyi göstermektedir?[18]

Öncelikle, sanal müze kavramına günümüzün yalnızca teknolojik *düzeneğine* ait olması yönünden negatif bir değer atfetmemizin bir anlamı yoktur zira sanal müze, müze olarak müzenin yerini ve doğasını düşünceye açması bakımından "yapıcı", hatta *téchnē* kelimesinin kaynağıyla ve *poíesis* ve *alētheia* ile birlikte düşünülürse "meydana-getirici" bir öze sahiptir. Elbette, tek tek sanat eserleri oldukları eserler olmanın ötesinde birer haz ve tüketim objesine dönüşmektedirler ve bu eserin özüne dair temel bir yönün kapanmasına sebep olmaktadır. Diğer taraftan, içinde

[17] Mesela, Fransızca müze (*musée*) kelimesinin modern anlamda ilk kullanımı 1746 yılına dayanmaktadır. Bkz. https://www.cnrtl.fr/etymologie/musée, Erişim Tarihi 16.11.2021.

[18] Anna Kouppanou'nun *Technologies of Being in Martin Heidegger: Nearness, Metaphor and the Question of Education in Digital Times* kitabı, teknolojinin insanı bulunduğu yerden uzaklaştırması ve başka yerlere yaklaştırması ikilemini metafor fikri –yani bir şeyin, imgenin, anlamsal bütünün bir yerden başka bir yere transfer edilmesi– çerçevesinde incelemesiyle ilgi çekicidir. Örneğin, kitapta karşımıza çıkan en önemli problemlerden biri *World Wide Web*'in, dolayısıyla "çevrimiçi-olmanın" mekânsal olarak ne anlama geldiği sorusudur (Kouppanou 2008:122). Sanal olarak (*virtually*) bir yerde olmak ne demektir? İnternet sitelerinde gezen birinin var olması nereye konumlanmaktadır? Kitabın yakınlık-uzaklık meselesinin dilin ne olduğu ve ne gerçekleştirdiği bakımından sorgulanması özellikle önemlidir. Kouppanou'ya göre insan en başından beri metaforlar yaratan, bu metaforlarla kendini dünyaya ve diğer canlılara, eşyaya yakınlaştırıp uzaklaştırabilen bir canlıdır (Kouppanou 2008: 39, 105).

bulunduğumuz var olma durumunu bize farklı boyutlarıyla gösterdiği ve yakınlaştırdığı ölçüde sanal müze, bizi fiziki müzenin kendisinin gerçekleştirebildiğinden daha bütünlüklü bir şekilde asıl ait olduğumuz yere; çağın ruhunun gerçekleştiği noktaya konumlandırmaktadır denebilir. İronik bir biçimde, fiziki müzenin kendisi bizi müzede sergilenen eserlere reel nesneler, yani doğal tavrımızla aracısız olarak direkt algıladığımız ve anladığımız cisimler gibi yaklaşmamıza neden olabilirken, sanal müze bu doğal tavırdan geri çekilip, bir mekân olarak müzenin neyin nesi olduğuna dair "meta-metafizik" bir sorgulamaya yol açabiliyor. Tam da bu bakımdan, modern teknoloji ve ona ait var olanlar da (Heidegger'in yazılarında örnekleri hatırlayacak olursak, radyo, televizyon, baraj, elektrik santrali; ya da kendi çağımızda internet, akıllı telefon vs.) kendi var olmaları ve gösterdikleri var olma durumu bakımından "şiirsel" bir doğaya sahiptir; var olmanın hakikatinden veya meydana-çıkmanın gerçekleşmesinden ayrı veya uzak değil, aksine insanın tarihsel varoluşunun göbeğinde yer alırlar. Nasıl sanatçı sanatıyla bir yer açabiliyorsa, bizi yerimizden eden ve böylelikle yeniden konumlandıran sanal müze de dünyanın anlaşılmasına dair yeni bir alanı açmaktadır.

Burada ulaştığımız neticeyi bir soruyla ifade edelim: Müzenin –yani müzenin içinde kendine yer bulduğu fiziksel mekânın– kendisi bir sanat eseri olarak görülebilir mi? Örneğin, Fransa'nın Dordogne departmanında 1940 yılında keşfedilmiş olan Lascaux Mağarası'nda tarih öncesi insanların duvarlara yapmış olduğu çizimlerin korunabilmesi adına mağaraların kendileri kapatılmış (James 2017: 1368) buna karşılık bu mağaraların atmosferini ziyaretçilere yaşatabilmek adına devasa kompleksler inşa edilmiştir. Bu komplekslerden dördüncüsü olan Lascaux IV, var olan doğal bir yapının taklit edilmesi bakımından açıkça mimetik bir doğaya sahiptir. Burada, sanatçılar, sanat tarihçileri ve arkeologlar tarih öncesi çizimlerin tekrardan yaratılabilmesi adına yeni bir mağara "meydana-getirmişlerdir". Bu ve bunun gibi ören yerlerinde, ikili bir durumla karşı karşıyayız: Müzeler hem söz konusu yerlerin ve burada bulunan tarih öncesi anıtların veya eserlerin yerinden-olmasına sebep olurken aynı zamanda ortadan kalkmış veya yok olmuş ören yerini "canlandırmaya" yani ona yeniden "vücut-vermeye" çalışan mekânın kendisi bir yer-verme ve yer-açma tavrını ortaya koymaktadır.

Fenomenolojik bakımdan söylemek gerekirse, eğer müze bizi kimi teknolojik araçlar ve donanımlar aracılığıyla sergilenen şeylerin ve tarihsel dönemin "gerçekliğine" yaklaştırmak çabasındaysa, aslında bizi bu fenomenlerin kendilerinden uzaklaştırmaktadır. Eğer müze eserlerin dünyasıyla aramızda bulunan geri döndürülemez mesafenin kendisini göstermeyi başarabiliyorsa ancak bu durumda bir yakınlaşmadan söz edilebilir. Bu ikinci durumda, sanat eseri hem bir fenomeni hem de bu fenomenle içinde bulunduğumuz ilişkiyi ortaya koymasıyla bir sanat eseri niteliğini kazanabilir. Bu fenomenolojinin topolojik açıklaması şudur: Bir fenomenle aramızdaki mesafeyi kapamaktansa, mesafeyi mesafe olarak tecrübe etmek, kendimizi bu aralıkta konumlandırabilmek, ikamet etmeyi öğrenmenin yoludur.

Sonuç

Heidegger ile sanat eserinin yerini düşünürken karşımıza üç öğe çıktı: (1) müzeye yerleştirilen sanat eseri yerinden edilmektedir, (2) sanal müzeye yerleştirilen sanat eseri ikinci kez yerinden edilmektedir, (3) sanal müzede gerçekleşen ikincil yerinden-etme müzenin, sanatın ve sanat eserinin özünün yeni bir gözle değerlendirilmesi için bir olanağın doğmasına izin verir. O halde buna ek olarak, (4) sanatçının ve sanat severin ortak tasası, sanatın mekânla olan şiirsel bağını gösterecek açıklığın-aralığın bize sağlanmasıdır. Bu, *ēthos* olarak "etik", yani insanın dünyada barınmasıyla alakalı olarak şu anlama geliyor: İçindeki sanat eserlerinin dünyasından bağımsız bir tarzda, sanat eserlerini salt açık veya kapalı bir alana yerleştirerek eserlerin yalnızca ticari bir sömürüsüne sebep ve ön ayak olmamak; önceki devirlerden bize kalmış olan sanat eserlerini "suni" bir şekilde, olduklarından daha çok var etmeye çalışarak korumaktansa, sanatla olan tarihsel bağımızı bir farkındalık ilişkisine çevirerek korumak. Böyle bir *şuur*, kuşkusuz var olanların tümüne dair de *şiirsel* bir tavır olacaktır. Peki çağımızda böyle bir duruşun gelişip büyüyebilmesinin şartı olan açıklık mevcut mudur? Böyle bir açıklığa erişebilecek, bu ferahlığı işleyebilecek ve sanatında insanların nefes alabilmesine izin verecek olan var olma tarzı şair olarak sanatçının kendisinden başkası olabilir mi?

Kaynakça

AKTOK, Özgür (2021). "Meydana Getirme ve Meydan Okuma. Heidegger Felsefesinde Teknolojinin Geleneksel ve Modern Yüzleri". *Beytülhikme: An International Journal of Philosophy.* 11:3, ss. 1027-1044.

ARİSTOTLE (1995). *The Complete Works of Aristotle* (Vol. 2), 6. Basım, Haz. Jonathan Barnes, Princeton University Press.

DAVIS, Bret (2007). *Heidegger and the Will: On the way to Gelassenheit.* Evanston, IL: Northwestern University Press.

DREYFUS, Hubert, Wrathall Mark (Ed.) (2002). *Heidegger Reexamined: Art, Poetry, and Technology* (vol. 3), NY, London: Routledge.

Jaınes, N (2017). "Our Fourth Lascaux." *Antiquity,* 91 (359)/ 2017 :1367–74.

KARAMERCAN, Onur (2019). "The Place-Being of the Clearing and Language: Reading Thomas Sheehan Topologically", *Gatherings: The Heidegger Circle Annual,* (9)/2019: 90–115.

KOUPPANOU, Anna (2018). *Technologies of Being in Martin Heidegger: Nearness, Metaphor and the Question of Education in Digital Times,* NY: Routledge.

KLEIN, Ernest (1971). *Klein's Comprehensive Etymology Dictionary of the English Language,* Aınsterdaın: Elsevier.

HEIDEGGER, Martin (1977a). *Holzwege* (GA 5), Frankfurt aın Main: Vittorio Klostermann.

___. (1977b). *Sein und Zeit* (GA 2), Frankfurt aın Main: Vittorio Klostermann.

___. (1983). *Aus der Erfahrung des Denkens* (GA 13), Frankfurt aın Main: Vittorio Klostermann.

___. (1996). *Wegmarken* (GA 9), Frankfurt aın Main: Vittorio Klostermann.

___. (2000). *Vorträge und Aufsätze* (GA 7), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

MALPAS, Jeff (2006). *Heidegger's Topology: Being, Place, World,* Cambridge, MA: The MIT Press.

MITCHELL, Allyson (2019). "Virtual Visits: Museums Beaming in Live". *Journal of Museum Education,* 44(3)/2019: 225-228.

MITCHELL, Andrew (2015). *The Fourfold: Reading the Late Heidegger.* Evanston: Northwestern University Press.

MEHTA, Vikas (2020). "The new proxeınics: COVID-19, social distancing, and sociable space". Journal of Urban Design, 25 (6) /2020: 669-674.

YOUNG, Julian (2001) *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

THOMSON, Iain (2011). *Heidegger, Art, and Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.

WRATHALL, Mark (2021). *The Cambridge Heidegger Lexicon*, Cambridge, Cambridge University Press.

https://www.cnrtl.fr/etymologie/musée, Erişim Tarihi 16.11.2021.



Heidegger Felsefesinde Kaynaksal Doğruluğun Soyuttan Somuta Geçiş Olanağı Olarak Yeryüzü

Özgür AKTOK[1]

Giriş: *"Sanat Yapıtının Kaynağı"*'nı *Varlık ve Zaman'*daki Kaynaksal Doğruluk Anlayışının Olgunlaştırılması Olarak Yorumlama Gerekliliği: Dönüş (Kehre) Öncesi ve Sonrası Heidegger Felsefesinin Sürekliliği ve Bütünlüğü

Pek çok Heidegger yorumunda, Heidegger'in erken döneminden geç dönemine geçiş yaptığı 1930'lu yılların ortasında sanatı kendi düşüncesinin temel bir konusu haline getirmiş olması, filozofun "*Kehre*" (dönüş) olarak adlandırılan ***değişim*** süreciyle ilişkilendirilerek açıklanır.[2] Bu yorumda bulunanların azımsanmayacak bir kısmı, Heidegger'in erken dönemi ile geç dönemi

1 Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Felsefe Bölümü, ozgur.aktok@ikc.edu.tr

2 *Varlık ve Zaman*'ın yazarı olan Heidegger'in Kant ve Husserl'in etkisi altında yaptığı fenomenolojide doğruluğun *gizlenmişliğin değillenmesi* (*A-letheia/Un-verborgenheit*) olarak ortaya çıktığının altını çiziyor olmasıyla birlikte, varlığın "açığa çıkmışlık" boyutu, felsefesinde yine de ön plandadır. Heidegger'in, 1930'ların başında ortaya çıkarak sonlarına yaklaşana kadarki zamana yayılan ve onun düşüncesini *erken* ve *geç* olmak üzere iki döneme ayırdığı düşünülen *Dönüş* (*Kehre*) süreciyle, *Varlık ve Zaman*'da orada-varlık (*Dasein*) analitiğinden ve bu analitiği baz alan temel-ontolojiden belirli bir ölçüde uzaklaşan felsefesinde, "varlık" ile "var-olan" arasındaki *ontolojik ayrım*, artık varlığın var-

arasında bir *kırılma* (*fracture*) sonucunda bu değişimin gerçekleştiğini öne sürerler. "Kırılma" kelimesi burada özellikle birbirini takip eden iki dönem arasında bir *süreksizlik* olduğu ve aradaki geçişin ilk döneme ait felsefeye içkin rasyonel dinamiklerle ve tasarlanarak değil de ona dışsal ve rastlantısal unsurlarla gerçekleştiğini ima etmektedir. *Kehre*, Heidegger'in düşüncesinde bulunan bir *yön değişimine* (*Wende*) gönderme yapmak için kendi metinlerinde[3] kullandığı kilit bir kavram olmasına rağmen, bu metinlerde, söz konusu değişimin onun düşüncesinde bir *kırılmaya* işaret ettiğine dair hiçbir emare yoktur. O halde Heidegger'e iliştirilen bu yorumun kaynağı nedir ve bu yorum ne kadar sağlıklıdır?

Erken ve geç Heidegger felsefesi arasında bir kırılma olduğu fikrinin İngilizce literatürdeki izi geriye doğru sürüldüğünde, bunun önemli bir kaynağının, Heidegger'in felsefesi üzerine ilk kapsamlı çalışmalardan birini yaparak onun Anglo-sakson felsefe dünyasında tanınmasını sağlayan Amerikalı filozof William J. Richardson olduğu fark edilir. Richardson'un 1963'te yayınladığı ve Heidegger'in bizzat ön sözünü yazmış olduğu *Heidegger: Through Phenomenology to Thought*, Alman filozofun İngilizce literatürde tartışılmasını sağlaması açısından kıymetli bir çalışmadır (Richardson: 1963).[4] Ancak kıymetli olmakla birlikte, bir

olanın *ötekisi*/var-olandan *başkası* olduğu vurgusu ile *derinleştirilir*. Dolayısıyla, artık varlık erken Heidegger'de olduğu haliyle baskın olarak "gizlenmemişlik" bağlamında düşünülmek yerine, daha çok kendini bu gizlenmemişliğin, açığa çıkmışlığın karşısında *geri çeken* ama bir yandan da onu olanaklı kılan boyutu ile öne çıkartılır. Heidegger'in felsefesindeki bazı boyutların öne çıkıp bazı boyutların geri plana çekilmesi konusunda dikkat etmemiz gereken nokta şudur: "Erken" ve "geç" dönem Heidegger arasındaki bu ayrım ve onun düşüncesindeki odak noktalarının değişmesi, ileriki satırlarda da göstereceğimiz gibi, bu iki dönem arasında bir *kırılma* ya da bir *kopuş* olduğu anlamına gelmemektedir.

3 Heidegger'in *Brief über den Humanismus* (1949), *Zum Wesen der Wahrheit* (1994) gibi çeşitli eserlerinde "*Kehre*"yi gündeme getirmesinin yanı sıra örneğin Bremen'de, 1949'da dört derslik bir serinin içinde bir dersinin adını doğrudan *Kehre* başlığı altında sunmuştur. Bu ders, daha sonra aynı seride yer alan teknik üzerine verdiği ders ile birlikte *Die Technik und die Kehre* başlıklı kitapta 1962'de yayınlanmıştır.

4 Heidegger'in felsefesini bütünsel olarak kendi içerisinde tartışmayı amaçlayan bu kitap, "*Kehre*"yi temel bir problem bağlamı olarak

yandan da onun kendi felsefesinde *temeli olmayan* bir "Heidegger imgesi"nin ortaya çıkmasında olumsuz bir etkisi olmuştur: Richardson, Kehre'nin Heidegger'in kendi düşüncesinde bir *kırılma* sonucu ortaya çıkan *pozisyon değişikliği*ne işaret ettiğini öne süren ilk Amerikalı felsefeci olmuştur; öyle ki, "kırılma"nın birbirinden ayırdığı iki dönem arasındaki karşıtlığı uçlaştırarak "Heidegger I" ve "Heidegger II" diye onun felsefesini *numaralandıracak* kadar ileri gider. Böylece karşımıza *iki farklı Heidegger* varmış gibi bir tablo çıkar. Richardson'ın kitabının çizdiği Heidegger portresinin etkisiyle literatürde onun düşünsel "dönüş"ü ile ilgili olarak gitgide yaygınlaşacak olan, ancak Heidegger felsefesinde karşılığı olmayan bir yorumun *prototipi* de böylelikle ortaya çıkmış olur. Bu prototip, Heidegger'in erken ve geç dönem felsefelerini birbiri ile olabildiğince karşıtlaştırmaya meyilli bir yorumlama geleneğinin ortaya çıkmasında kayda değer bir rol oynamıştır.[5] Ancak bu durum aklımıza derhal şu soruyu da getirir: Richardson'ın kitabı Heidegger'in felsefesini, üstelik de Heidegger bu kitaba bir ön söz yazmışken nasıl olur da bu denli çarpıtarak sunabilmiştir?

Heidegger, Richardson'un bu kitabı yayınlayarak kendi felsefesine gösterdiği ilgi ve verdiği emek karşısında, ondan bir ön söz yazması yönündeki isteğini kırmaz. İlginç olan şudur ki, bu ön sözde, yaygın kanının aksine, Heidegger, "erken" ve "geç" Heidegger ayrımını nazikçe kabul eder gibi gözükürken, Richardson'un, onun düşüncesini "Heidegger I ve II" şeklinde numaralandırarak adeta ikiye bölüyor izlenimini veriyor olmasına hiç de sıcak yaklaşmaz ve "Öz Söz"de bu yorumu kendi usturuplu diliyle dolaylı yoldan *etkisiz* hale getiren şu cümleleri kullanır:

> Heidegger I ile Heidegger II arasında yaptığınız ayrım, yalnızca şunu sürekli olarak aklınızda tuttuğunuz koşulda bir

merkeze koyar ve bu bağlam üzerinden onun eserlerini anlamlandırmaya girişir.

5 Örneğin bu konuda akla gelen en önemli isimlerden birisi Frederick Olafson'dur. Olafson da, Heidegger'in "Kehre"sinin radikal dönüşümcü/kırılmacı yorumunu benimseyenler arasında gelir. O da tıpkı Robertson gibi Heidegger I ve Heidegger II ayrımını yaparak bu ikisi arasında, Heidegger'in düşüncesinde köklü bir dönüşüm olduğundan bahseder. Olafson ile Richardson'ın ile Heidegger'in "dönüş"ü konusunda benzer bir terminolojiyi kullanıyor olmaları dikkat çekicidir. Bkz. Olafson 1987.

> temele sahiptir: Heidegger II tarafından düşünülene, yalnızca Heidegger I yoluyla erişilebilir. Fakat bununla birlikte, Heidegger I (Heidegger I'in düşüncesi), ancak Heidegger II'de içerildiği sürece olanaklıdır (Richardson 1963: xxii).[6]

Bu cümleler, Heidegger'in, Richardson'un "Heidegger I ile Heidegger II" arasında yaptığı ayrımı, bir çeşit "kopuş" ya da "kırılma" ifade ettiği ölçüde reddettiğini göstermektedir. Çünkü ayrımı Richardson için cazip kılan "kırılmacı" yorum, Heidegger'in Heidegger I ile Heidegger II arasında formel düzeyde yapılmasına izin verdiği ayrımın içeriğini *katı bir koşula* bağladığı ölçüde geçersiz hale gelmektedir: Eğer Heidegger felsefesi ille "erken dönemi" ile gündeme getiriliyorsa, bu ancak bu erken dönemin geç dönemde de "içeriliyor olduğunun" kabulü ile mümkündür. Bununla birlikte, eğer geç döneminden bahsediliyorsa, bu geç dönemin varlığına dair iddia da ancak erken dönemin *aracılığı* ile erişilebilir olma şartına bağlanmıştır. Dikkatle irdelendiğinde, Heidegger'in bu cümlelerinde erken ve geç dönem arasındaki ayrımın dışında, örtük olarak *ikinci bir ayrım* yaptığı fark edilecektir. Onun felsefesinin erken ve geç olmak üzere iki döneme ayrıldığı ve bu ikisi arasında bir *farkın*, bir çeşit *değişimin* olduğu fikri, Heidegger'in de üzerinde uzlaştığı doğru bir saptamadır. Ancak bu saptamayı daha da ileri götürüp Heidegger'in erken ve geç dönemleri arasında bir *kırılma* olduğunu öne sürmek, bu saptamadan mantıksal olarak çıkmayan, bambaşka bir iddiadır. Saptama, Heidegger'in de inkâr etmeyip hakkını teslim ettiği bir doğru iken, ona iliştirilen kırılma iddiası, ne kendisinin katıldığı, ne de onun felsefesinde karşılığı bulunan bir düşünceye işaret eder. Dolayısıyla, alıntıladığımız cümlelerde Heidegger onun düşüncesine yöneltilen kırılma iddiası ile kendisinin de kabul ettiği "değişim" saptaması arasında örtük olarak ayrım yapmaktadır. Buna rağmen Richardson burada saptamaya iliştirilen iddiayı saptamanın kendisinden ayırt etmeden ve her ikisini birbirine ısrarla yedirerek Heidegger felsefesini yorumlamaktan geri durmaz. Hatta Heidegger yalnızca bu

[6] İng. orijinali: "*The distinction you make between Heidegger I and II is justified only on the condition that this is kept constantly in mind: only by way of what Heidegger I has thought does one gain access to what is to-be-thought by Heidegger II. But (the thought of) Heidegger I becomes possible only if it is contained in Heidegger II.*" Bu alıntının ve metinde gönderme yapılan diğer tüm alıntıların çevirisi yazara aittir.

saptama ile iddia arasında bir ayrım yapmakla kalmayıp aynı zamanda iddianın yanlışlığını da yukarıda alıntıladığımız kendi cümlelerinde açığa vurmuştur: Bu cümlelere göre, erken ve geç Heidegger felsefe dönemleri arasında sımsıkı bir bağ vardır ve birbirlerince içerilmekte ve birbirlerini gerektirmektedirler. Heidegger'in kendi cümlelerindeki betimlemeler, açıkça görüldüğü üzere, iki dönem arasında bir *süreksizlik* (yani kırılma) değil, tam tersine, bir *süreklilik* olduğuna işaret eder. Şaşırtıcı bir biçimde, Richardson ve onun izinden giden bazı yorumcular, Heidegger'in *hem* bu cümlelerinde yukarıda işaret ettiğimiz ikinci özenli ayrımı ihmal etmiş, *hem de* diğer bazı metinlerinde Richardson'ınki tarzı "kırılma" kopuş" gibi abartılı, zorlama yorumları desteklemediğine dair pek çok ipucunu göz ardı etmişlerdir. Böylelikle bu kırılmacı yorum, Heidegger'in kendisinin de bu yorumu öz sözüyle onayladığı gibi yanlış bir varsayımının üzerine inşa edilmiş ve böylelikle yanıltıcı bir Heidegger imgesinin *Heidegger'e rağmen* oluşmasına neden olmuştur.[7]

Richardson'un bu yorumunun gerisinde izini sürebileceğimiz başka bir kaynak daha olup olmadığı ya da Heidegger'in kendisinin "Kehre" ile tam olarak neyi kastettiği gibi sorular bu yazının kapsamını aşmakta ve başka bir çalışmayı gerektirmektedir.[8] Ancak filozofun bu kelime ile *neyi kastetmediği* buraya kadar ortaya konan bulguların ışığında açıktır ve bu yazının öne sürdüğü temel sav bakımından bu kadar açıklık yeterli gözükmektedir: Heidegger"e göre, erken ve geç dönemi arasında formel bir ayrım yapabiliyor olsak bile, bu ikisi arasında içerik bakımından bir kopuş yoktur. Hatta kopuş olmadığı gibi, erken döneminin geç döneminde içerilmesi ve geç döneminin de ancak erken dönemi yoluyla erişilebilir olması bakımından, bu iki dönem arasında bir süreklilik ilişkisi vardır. Bu süreklilik ilişkisini

7 İngilizce literatürde Heidegger'in düşüncesinin erken ve geç dönemleri arasında bir kırılma olduğu yönündeki yorumun Amerika'daki kaynağının William L. Richardson olduğu ve bu yorumu Heidegger'in aslında kabul etmediği görüşünü, Heidegger'in tam da bu cümlelerinin üzerinden yola çıkarak tartışan bir başka çalışma için bkz. Hemming, 1998.

8 Laurance Hemming, Richardson'un yorumunun da Heidegger'in öğrencisi olan Karl Löwith'e kadar izini sürebileceğimizi öne sürerken bir yandan da, Heidegger'in "Kehre"den kendisinin ne anladığını onun metinleri üzerinden temellendirir. Bkz. Hemming, 1998.

göz ardı eden her yorum, filozofun sanata (veya herhangi bir başka konuya) odaklanışının arkasında hem erken hem de geç döneminde tutarlı biçimde bulunmayı sürdüren temel ontolojik motifleri karanlıkta bırakarak mistifiye etme riskini barındırır. Dolayısıyla, böyle bir yorum, bizi Heidegger'in düşünsel *değişimini* bir takım *irrasyonel* gerekçelere bağlama ve onun, fenomenolojiden, hatta felsefi karaktere sahip bir düşünme tarzından neredeyse *vazgeçtiğini* öne sürmek gibi yanlışlara sürükleme tehlikesini taşır. "Erken Heidegger" ile "geç Heidegger" arasında öne çıkan ve geri plana itilen konular ve yöntembilimsel farklar kuşkusuz vardır; ancak bu farkın tespitinden yola çıkarak Heidegger düşüncesini "I" ve "II" şeklinde kronolojik olarak numaralandırmak, bu düşüncenin "söküm" yöntemini kullanan zengin karakterine uygun düşmeyen bir sığlık içerir ve Heidegger'in felsefesine daha iyi nüfuz etmemiz açısından bize hiçbir yarar sağlamaz.

Elbette, Heidegger'in kendisi, *Varlık ve Zaman*'da orada-varlığın (*Dasein*) analizinden yola çıkan temel-ontolojisinin (*Fundamentalontologie*) başlangıçta kendi önüne koyduğu hedefe ulaşamadığını itiraf etmiştir. Çünkü Heidegger'e göre, bu düşünme girişimi, geleneksel ontolojiyi ve "özne" kavramını ne kadar söküme uğratmaya girişse bile, özne-felsefesinin belirleniminden *tam olarak* kurtulamamıştır. Ancak bu, Heidegger açısından, hedefine ulaşmamış bir felsefenin reddedilerek bu reddin üzerine yeni bir başlangıç inşa etmeye yöneldiği anlamına asla gelmez. Hatta tam tersine; bu birinci dönemin ortaya koyduğu felsefe, kendisinden sonra gelecek olan ikinci dönem felsefeyi *olanaklı kılan* ve onu *hazırlayan* bir ilk adımdır. İkinci dönemdeki düşünme girişimi zaten en baştan, doğrudan birinci dönemde ortaya çıkma olanağına sahip olmadığından, ikinci girişim, ancak birincisinin dolayımı üzerine inşa edilebilirdi. İkinci girişim, kendi sırasını beklemeden, birinci girişimin yerine gerçekleşemezdi; onun olgunlaşması, birinci girişim sayesinde olmuştur. Dolayısıyla, aslında ortada iki farklı girişim ya da iki farklı dönem olduğu söylemektense, söz konusu olanın, tek bir düşünme hareketinin zorunlu iki uğrağı olduğunu öne sürmek daha makul gözükmektedir. İlk girişimin başarısızlığı, ikinci girişimin varlığının olanağı olması bakımından ikinci girişimin kurucusudur.

Tüm bu saptamalar ışığında baktığımızda, Heidegger'in ontoloji tarihine uyguladığı "söküm" yöntemini, kendi felsefesini anlamlandırmak için de kullandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Hatta bir filozofun, tüm bir felsefe tarihine yönelirken sergilediği yaklaşım biçimini, kendi felsefesinin tarihine bakarken kullanmamasını beklemek gerçekçi olmaz. Burada bir karşılaştırma yapalım: Doğruluğun "uygunluk" anlayışını söküme uğratan Heidegger bu geleneksel anlayışı "yanlış" ilan edip de kaynaksal doğruluk anlayışını onun yerine "doğru" anlayış diye yerleştirmek kolaycılığına düşmez. Tam tersine, geleneksel anlayışı, kaynaksal anlayış tarafından hem içerilip hem de aşılacak şekilde ele alır ve onu, kendisinden kaynaklandığı halde üzerini örttüğü ve inkâr ettiği kaynaksal doğruluk anlayışı ile *yüzleştirerek* ve *barıştırarak* kendi zeminsizliğinden kurtarır. Söküme uğratılan anlayış, felsefeye tam da bu şekilde kazandırılır. Demek ki, "kaynaksal doğruluğa" varlığını borçlu ve ondan türetilmiş olan geleneksel doğruluk anlayışı, "söküm" yöntemiyle kendi kaynağına döner (*zurückkehren*). Böylece, geleneksel doğruluk anlayışı reddedilmemekte, tersine, ona kendi "doğuru" olma payı verilerek ait olduğu kaynaktan kendini "kendi olarak" gösterme olanağı sağlanmaktadır.

Heidegger'in kendi felsefesinin ilk dönem mirasını redderek ya da yanlışlayarak yeni bir başlangıcı bu tür salt bir *olumsuzlama* (*Negation*) üzerine inşa etmeye kalkışmıyor olmasından, kendi erken dönemine de, tıpkı geleneksel doğruluk anlayışına yaklaştığı gibi "söküm" yöntemiyle yaklaştığı olgusunu çıkarmak mümkündür. O, birinci dönemin felsefi birikimini kendi içine alan, ama aynı zamanda ondaki sınırları da bilerek onu kendi içinde aşıp dönüştüren bir felsefe yapmayı amaçlar. Kendisini tamamlamak konusunda yeterince kaynaksal olamamış; bu nedenle de kendisine yetmemiş[9]; diğer bir deyişle, "kaynağı ıskalamış" olan erken dönemi, ondan sonra gelen ve kaynağın gerektirdiği kadar derine inen geç dönem ile "tamamlamak" ve "içererek aşmak", Heidegger'in yapmak istediğidir. İlk başta kulağa anlaşılmaz gözükse bile, denebilir ki, *Heidegger felsefesinin erken döneminin kaynağı geç dönemindedir*. Bu önerme, "ontik" değil,

[9] Yeterince kaynaksal olmayan, onu hareket ettiren asıl gücün kendisi dışındaki bir kaynaktan gelmesi nedeniyle, tamamen kendi iç dinamikleri ile kendisini tamamına erdiremez.

"ontolojik" olduğundan, ontik bir anlama için geleneksel, kronolojik zaman anlayışına bağlı kaldığımız sürece anlaşılmaz kalır. Erken dönemden geç döneme olan geçişini, Heidegger'in bir "ileri gitme" değil de, bir "dönüş" olarak adlandırması, onun "şiirsel" bir motivasyonla keşfettiği bir kelime oyunu değildir; bu adlandırma, kendi felsefesinin özünde yatan bir doğuruyu en yalın biçimde ifade edebildiği için ortaya çıkar. *Kehre,* ileriye doğru giderken, aynı zamanda ileri doğru gidenin kendi kaynağına bir geri dönüşüdür; çünkü kaynak, aslında geride bırakılmamıştır ve hep, yönelinen bir proje olarak ileridedir, gelecektedir. *Kehre,* bu anlamda, *geleceğe doğru geriye dönmektir.* Bu nedenle, çizgisel bir hareketi betimlemez. *Ontik* (ve çizgisel kronolojik) bakımdan erken olan geç olanın kaynağı iken, *ontolojik* bakımından, geç olan erken olanın kaynağıdır.

Böylesine zengin bir "söküm" yöntemiyle ilerleyen Heidegger felsefesinde, erken dönem ile geç dönem arasındaki ilişkiyi, "kırılma" ya da "pozisyon değişikliği" gibi, ancak kendi tarihini reddederek ve çöpe atarak ilerleyen, hafızasız, sığ bir düşünme tarzına işaret eden terimlerle betimlemek, olsa olsa Heidegger'in "söküm" yönteminin onun için diğer bir adının "dönüş" (*Kehre*) olduğunu fark edememek anlamına gelir. Evet; "söküm" (*Destruktion*), "dönüş" (*Kehre*) ile aynı düşünce hareketinin iki farklı ifadesi olarak anlaşılabilir ve bu ikisinin anlamı, onları açtıkça birbirlerine kenetlenecek şekilde etkileşir. Söküm, dönüşün olanağıdır; çünkü kaynağa dönmek için öncelikle kaynak ile ona erişmek isteyenin arasındaki engellerin bertaraf edilmesini gerektirir. Kaynak ile filozofun arasına giren ve kaynağın üzerini örten yorum katmanları söküme uğratıldıkça, kaynağa doğru giden yol da temizlenip açılır ve böylece "kaynağa dönüş" bu sökümler sayesinde mümkün hale gelir. Dönüş, varlık tarihindeki kaynağa dönüş ile Heidegger'in kendi felsefesinin tarihindeki kaynağa dönüş hareketinin iç içe geçerek kesiştiği ve bu ikisinin birbirinden beslendiği, birbirine yön verdiği bir düşünme tarzının "*logos*"udur. Diğer yandan, dönüş ise, sökümün olanağıdır, çünkü söküm ancak dönüşün başlaması ile birlikte onun ilk uğrağı olarak ortaya çıkar.

Gelmiş olduğumuz noktada, erken ve geç Heidegger felsefesi dönemleri arasında bir kırılma, kopma ya da savrulma değil, bir süreklilik ve özdeşlik olduğu saptamasını artık rahatlıkla temele

alarak bu yazının bu temel üzerine inşa edeceğimiz ana savına güvenli bir geçiş yapma olanağı yakalamış durumdayız. Bu yazı, "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nı Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da başlattığı projenin bir devamı olarak okunması gerektiği ve bu şekilde okunduğunda, Heidegger'in sanat üzerine söylediklerinin *Varlık ve Zaman*'da temellerinin atılmış olduğunu ve "temel-ontoloji"nin kendisinden daha derin bir projenin tamamlanması olarak anlam kazanabildiğini öne sürmektedir. Böylelikle, bu yazının amacı, "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda Heidegger'in ortaya koyduğu "*yeryüzü*" (*Erde*) kavramının[10], *Varlık ve Zaman*'nda geliştirmiş, ancak tam anlamıyla somutlaştırmamış olduğu "kaynaksal doğruluk"un[11] (*ursprüngliche Wahrheit*) ne olduğunun fenomenolojik betimlenişinde "tamamlayıcı" ve "somutlaştırıcı" bir rol oynadığını göstermek olacaktır. Bu da, kaynaksal doğruluğun *Varlık ve Zaman*'da henüz yeterince somutluk kazanmamış olduğunun bir göstergesi olarak görülebilir.

10 Heidegger *yeryüzü* kavramını ilk olarak Van Gogh'un bir çift ayakkabı tablosunu yorumlarken kullanarak bunu dünya ile karşıtlaştırır. Bkz. Heidegger 1977: 19.

11 Heidegger'in felsefesindeki "*Wahrheit*" kelimesi bu makalede Türkçeye "*doğruluk*" ya da sıfat-isim "*doğru*" olarak çevrilecektir. Türkçe literatürde yaygınlıkla "hakikat" olarak çevrilen *Wahrheit*'ı "hakikat" yerine neden "doğruluk" kelimesiyle çevirdiğimize dair gerekçeler ayrıntılı olarak iki çalışmada sunulmuştur. Bunun yanı sıra, "doğru" kelimesinin etimolojik olarak "doğmaktan" türediği ve tıpkı "bilmek-bildirmek-bildiri" kalıbında olduğu gibi, "doğmak-doğurmak-doğuru" kalıbına uygun biçimde ortaya çıktığı, ancak kullanımda ortadaki "u"nun düşmüş olduğuna dair etimolojik ve felsefi gerekçeler de aynı çalışmalarda mevcuttur: Bkz. Aktok 2010: 16-22 ve Aktok: 2017: 55-64. Etimolojik olan gerekçeler, "doğru" kelimesinin kökeninde, onun alışık olduğumuz epistemolojik anlamın ötesinde, kaynaksal olarak *ontolojik* bir anlamın olmasını rağmen bunun üzerinin örtülmüş olduğuna işaret eder. Bu yazıda, "doğruluk" kelimesi ontolojik/kaynaksal anlamında, yani "aletheia"ya gönderme yapacak şekilde kullanıldığında, ortadaki "u" düşürülmeyecek ve bu ontolojik anlam özellikle vurgulanacaktır. Örn. "varlığın doğuruluğu" ya da "varlığın doğurusu". Buna karşılık zaten "kaynaksal doğruluk" dediğimizde, "kaynaksal" kelimesi "doğruluğu" "*aletheia*" ile olan ilişkisi içerisinde düşünmemiz gerektiğini vurguladığından, bu tür kullanımlarda ortadaki "u"nun düşmüş hali tercih edilmiştir.

1. *Varlık ve Zaman'da Doğuruluğun Farklı Çehreleri*

"Kaynaksal doğruluk" ya da daha yalın bir ifade ile "doğuruluk" ile Heidegger neyi kastetmektedir? *Varlık ve Zaman*'da, Heidegger doğruluğun geleneksel uygunluk (*Übereinstimmung*) anlayışını söküme uğratarak (*Destruktion*) Greklerin *aletheia* kavramının Almancadaki doğruluk (*Wahrheit*) kavramının asıl kaynağı olduğunu öne sürmüştür. Dolayısıyla, Heidegger'in *en genel ve geniş anlamda* "kaynaksal doğruluk"tan anladığı şey Grekçesiyle *aletheia*, Almancasıyla *Unverborgenheit*'tır. Heidegger'in itirazı, uygunluk anlayışının, kaynaksal olandan *türetilmiş, ikincil* bir anlayış olduğu halde, sanki *biricik* ve en kaynaksal olan doğruluk anlayışı imiş gibi dayatılıyor ve aslında *türetilmiş* olmasına rağmen kendi kaynağının üzerini örterek kendisini asıl "kaynak" gibi gösteriyor olmasına yöneliktir. Bir önceki bölümde de belirtilmiş olduğu gibi, söküm işte tam da bu şekilde belirli bir kaynaktan türemiş olan, ama kendi kaynağının üzerini örterek onun yerini almaya kalkışmış olan "türetilmiş" fenomene yönelir; çünkü bu fenomen, kaynak ile kaynağa erişmek isteyen arasındaki bir hermenutik duvar gibi dikilerek ona ulaşmayı önler.

Heidegger "kaynaksal doğruluk" dediğinde, bunu ifade eden *çatı* kelime olarak en tepeye *Unverborgenheit* (gizlenmemişlik) ve *Entbergung/Entbergen* (açığa çıkarma/açığa çıkarmak) kelimelerini[12] koyar. Bu kelimeler, Heidegger açısından doğruluğun

[12] Heidegger, doğruluğu hem etken olarak "gizinden sıyırma/açığa çıkarma" *ediminin kendisi* anlamında hem de bu etkinliğin sonucunda ortaya çıkan ontolojik *durum* manasında, yani "gizlenmemişlik/açığa çıkmışlık" anlamında kullanır. İkincisinin Almancası "*Unverborgenheit*" iken, birinci etken kullanım durumunda fiil, *Ent-bergen*'dir. "Berg" Almancada dağ anlamına geldiği gibi, bu fiilin içerisinde kazandığı daha geniş ve genel anlamda, bir yolu kapatan engel manasında, kapalılık, geçitsizlik, dimdik karşıya dikilerek ilerlemeyi durduran unsur demektir. "*Ent*" ise Almancadaki olumsuzlama ön eki olarak "*ent-bergen*" kelimesinde bu kapalılığı değilleyerek engeli bertaraf etmek, önünü açmak, dolayısıyla kapalı olanı gizinden çekip çıkarmak, açığa çıkarmak, koymak anlamına kavuşur. Bu etken anlamında iken bu kelime yerine göre zaman zaman "gizinden-sıyırma" ya da "açığa-çıkarma" olarak karşılanacak ve "gizinden-sıyırma" dilin gerektirdiği bağlama uygun biçimde "açığa-çıkarma"nın eş anlamlısı olarak kullanılacaktır. Aynı şekilde, "açığa çıkmışlık" ile "gizlenmemişlik" kelimeleri de eş anlamda ve *Unverborgenheit*'ın karşılığı olarak kullanılacaktır.

olabilecek *en kaynaksal ve en kapsayıcı/genel* ifadeleridir. Ancak bununla birlikte, Heidegger, farklı bağlamlarda gizlenmemişliğin ya da açığa çıkarmanın farklı tarz ve biçimlerini ifade etmek için, sürekli aynı Almanca kelime çiftini kullanmak yerine anlamları birbirine yakın bir grup akraba Almanca kelime ile bunların çeşitli nüanslardan yararlanır. Bunların hepsinin de "kaynaksal doğruluk" başlığı altında karşımıza çıkmasına rağmen, bağlama göre farklı Almanca kelimelerle karşılanması, Heidegger felsefesinin dinamik ve bağlama-duyarlı yapısını açığa vurur. Bu akraba kelimelerin ortak özellikleri ise hepsinin hem *sentaktik* hem de *semantik* olarak *a-letheia*'ya[13] benzeyecek şekilde olumsuzlayıcı ön ek (*Alpha Privativum*) yoluyla yapılan birer olumsuzlama içermeleridir. Örneğin "kapatmak" (*schliessen*)[14], "örtmek" (*decken*)[15] gibi kelimeler, "gizlenmemişlik" (*Un-verborgenheit*) içindeki "gizlemek" (*verbergen*) kelimesine yakın anlamlar

[13] Lethe: gizlemek, örtmek; a-lethein: açığa çıkarma/gizinden-sıyırma; a-lethes: gizinden-sıyrılmış/açığa çıkmış olan a-letheia: gizlenmemişlik. Daha önceki bazı çalışmalarda "aletheia"yı (*Unverborgenheit*) "gizinden-sıyrılmışlık" olarak da çevirmekle birlikte, bu metinde "gizlenmemişlik" olarak çeviriyoruz.

[14] Heidegger, *schliessen* kelimesinden, *er-schliessen*'ın geliyor olması sayesinde, bunun "kapalı olanı açmak" anlamında bir değilleme olmasından yararlanır. Bu kelimeyi, orada-varlığın içinde yaşadığı dünyayı kendi bütünlüğünde kendisine "açıyor" olmasına; dünyanın "açılmışlığında" (*Erschlossenheit*) bulunuyor olmasına gönderme yapmak için kullanır. İkinci olarak, Heidegger yaygın bir olumsuzlama ön eki olan "ent" ön ekiyle türetilen *ent-schliessen* fiilini ve *Ent-schlossenheit* ismini yine "açığa çıkarma" ve "gizlenmemişliğin" bir çeşitlemesi olarak kullanır: Almancada *entschliessen* "karar vermek" anlamına gelir ve etimolojik olarak da, kişinin bir kapalılık, sıkışmışlık durumunu değilleyerek kendi önünü açması, kapalılığın değillenmesinden bir açıklığa ulaşarak bir seçimde bulunacak istenci göstermesi durumuna işaret eder. *Ent-schlossenheit* da bu bağlamda, "kararlılık" anlamına gelir ve Heidegger bu tür bir kararlılık durumunu, sahici (*eigentlich*) varoluşun bir özelliği olarak ortaya koyar.

[15] Heidegger, "*decken*"den türetilmiş *ent-decken* olumsuzlamasını, orada-varlığın özellikle dünyadaki tek tek var-olanları (örn. el-altında ya da elde-mevcut varlık kiplerinde) açığa çıkarması manasında kullanır. Almancada *ent-decken*, "keşfetmek" "*Ent-deckung*" ise keşfetmek anlamına gelir. "*Decke*" örtü, "*decken*" örtmek anlamına geldiğinden, Türkçeye *Ent-decken*'ı "örtüsüzleştirme" ya da "keşfetmek" olarak çevirebiliriz. Zaten Arapça keşfetmek kelimesinin içinde de etimolojik olarak "gizli olanı açığa çıkarma, örtüsünü kaldırma" anlamları

taşırlar ve bunların değillemeleri, Heidegger'in kendi düşüncesini, farklı ontik bağlamlara göre esneterek ifade etmesi açısından ona oldukça elverişli bir hareket alanı sağlar: *Er-schliessen* (açmak)[16]; *Er-schlossenheit* (açılmışlık); *Ent-schliessen* (karar vermek); *Ent-schlossenheit* (kararlılık); *ent-decken* (keşfetmek, örtüsüzleştirmek) bu kelimelerin değillenmiş halleridir ve Heidegger bu kelimelerin hepsinden yararlanır. Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da, *en kaynaksal* ve bu nedenle de "aletheia"nın farklı Almanca karşılıkları arasındaki *çatı kavram* olmasına rağmen "gizlenmemişlik" (*Unverborgenheit*) kelimesine pek sık başvurmaz ve bu kelimeyi kitapta birkaç kez kullanır. Onun yerine sıklıkla, "gizlenmemişlik"e anlamsal olarak çok yakın olan "açılmışlık"

mevcuttur.

16 Kaan Ökten, "*Erschliessen*" kelimesini "açımlamak", Erschlosenheit'ı ise "açımlanmışlık" olarak çevirmektedir (Heidegger: 2018, 322). Ancak Türkçede "açımlamak" çok dar ve yerleşmiş bir anlama sahiptir: "Bir sorunu veya konuyu ele alıp en ince noktasına kadar gözden geçirerek anlatmak, şerh etmek, teşrih etmek" manasında kullanılır. Heidegger'in "*Er-schliessen*" ile kastettiği, orada-varlığın içinde bulunduğu dünyayı kendi bütünselliği içerisinde kendisinden ayırt edebilmesi ve onun tamamını "dünya olarak" anlayabiliyor olması anlamına gelir. Bu tür bir açığa çıkarma teorik bir inceleme yapmak, en ince ayrıntısına kadar gözden geçirmek olarak da, yani "açımlamak" olarak da elbette ortaya çıkabilir. Ancak "açımlamak" olsa olsa dünyayı pek çok farklı açma biçimlerinin yalnızca birisi olabilir. Ona göre öncel ve çok daha baskın biçimde, "*Erschlossenheit*", orada-varlığın tüm farklı halleri (*Stimmung*) ve pratik etkinlikleri (*Zuhandenheit*) ile birlikte; yani salt teorik olmaktan çok, onu da içerse bile onu aşan pratik, duygulanımsal, teori-öncesi yönelimler içerisinde dünyayı çok yönlü bir bütünsellik içinde yaşantılar (*Er-leben*). Örneğin Heidegger'e göre, "kaygı" (*Angst*), orada-varlığın dünyayı kendisine bir hal (Stimmung) üzerinden bir açma (*Erschliessen*) biçimidir; üstelik de, orada-varlığın sahici bir varoluşudur. Kaygı, bir açımlama türü olarak ele alınamaz. Bu nedenlerle, "açımlamak" kelimesi "*Er-schliessen*'de bulunan bu zengin anlamı karşılamaz. "Erschliessen"ıyalınca "açmak" olarak çevirmek, elimizdeki seçenekler arasında makul gözüküyor. Orada-varlık olarak insan, kendi dünyasını sürekli olarak "açan" (*erschliessen*) bir var-olandır ve bu "açılmışlık" (*Erschlossenheit*) içinde, dünyasının içindeki tüm var-olanları birbirleri ile olan anlamlı ilişkiler bütünü içinde görür. Burada "açmak" kelimesi örneğin "yeni bir düşünce yolu açmak" örneğindeki anlamına yakın bir anlam içerisinde düşünülebilir.

(*Er-schlossenheit*) ya da "keşfedilmişlik" (*Ent-decktheit*) kelimelerini, gizlenmemişliğin birer biçimi olarak öne çıkarır.

Bildiğimiz gibi, felsefede normalde terminoloji konusunda tutumlu ve yalın davranmak ve bir "terim enflasyonu"ndan kaçınmak tercih edilir. Ne kadar az terim ile ne kadar çok şey anlatılıyorsa, bu, felsefecinin dili özenli ve tutumlu bir tavırla kullandığı yönünde değerlendirilir. O halde Heidegger'in "doğruluk" fenomeni için bu kadar fazla ve farklı kelime kullanmasının nedeni nedir? Bunun nedeni, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da, varlığı anlayan biricik var-olan olarak tespit ettiği orada-varlıktan (*Dasein*) yola çıkıyor olması ve kaynaksal doğruluğun öncelikli olarak bu var-olanın ontolojik yapısı üzerinde, onun bir olanağı olarak gösterilmesi gereğidir. Çünkü varlık bir *fenomen* olarak öncelikle *varlık-anlayışına* (*Seinsverständnis*) sahip, diğer bir deyişle, bir "ben-olmaklık" (*Jemeinigkeit*) öz-anlayışına sahip müstesna var-olanın, yani orada-varlığın[17] ontolojik yapısı üzerinde analiz edilmeli ve bu yapıda, onun kendisini açığa çıkarmasını sağlayacak alırlık yetileri, onun "olanağı" olarak gösterilmelidir. Heidegger, gizlenmemişliğin orada-varlığın kendi ontolojik yapısında, kendi dünyası içindeki birbirlerine karşılıklı olarak açılmış halde bulunma ilişkisini, "gizlenmemişliğin" bir çeşitlemesi olan "açılmışlık" (*Erschlossenheit*) kelimesi ile ifade eder. Orada-varlığın, bir dünyanın bütünsel açılmışlığında kendini dünya ile birbirine karşılıklı olarak buluyor olması, gizlenmemişliğin "orada-varlık"ın kendine özgü ontolojik yapısısı olarak bir ortaya çıkma biçimidir. Orada-varlık bu *açılmışlık* sayesinde aynı zamanda *kendi kendisine* de açılmış durumdadır ve böylelikle bir "ben-olmaklık" (*Jemeigkeit*) anlamında bir öz-varlık anlayışına sahiptir. O, Descartes'ın *cogitosu* gibi dış dünyadan yalıtılmış bir *içkinlik* alanında değil, sürekli kendisini kendi dışına doğru *aşarak varolduğu* (*Ek-sistenz*) ve bu yüzden de zaten hep "dışarıda" yani "dünyada" olduğu bir açıklık alanında durmaktadır. Orada-

[17] Orada-varlık (*Dasein*) deyince kuşkusuz içinde yaşadığımız dünya gezegeninde bunu karşılayan canlı türü olarak *homo sapiens*, yani "biz insanlar" ilk akla gelmekle birlikte, orada-varlık olma koşulunu sağlayan canlının ille insan türüne ait olmasnın şart olmadığını akıldan çıkarmamak gerekir. Varlık anlayışına sahip olma yetisine sahip her olanaklı tür (örneğin gelişmiş bir uzaylı canlı türü) Heidegger felsefesi açısından *orada-varlık* olarak nitelenebilir.

varlık, her zaman "orada", yani kendi dünyasında konumlanmış bir yerdedir ve kendi dünyasından *içine* saklanabileceği bir Kartezyen *sığınak*, içine çekilip kendini soyutlayabileceği bir yalıtılmış *zihin* olarak var olamaz. Bu nedenle, dünyası onun üzerine üzerine gelen ve bazen onu boğan, bazen onda ekstatik bir serbest bırakılma coşkusu yaratan, ama onu asla terketmeyen yazgısıdır. "Açılmışlık" kelimesi, orada-varlığın dünya karşısındaki bu radikal *maruz kalışını* gösterir. Orada-varlık, varolduğu her an, kendi dünyasına maruz kalmak durumundadır, çünkü ona açılmıştır; dünya da, orada-varlığın ona açılmışlığı üzerinden kendisini ona açmış durumdadır. Orada-varlık etken biçimde varlığa yöneliyor ve yönelmek zorunda olduğundan, dünya da bu yönelişin içerisinden orada-varlığı kendisine maruz bırakır. Heidegger'in orada-varlığı daha *Varlık ve Zaman*'ın en başında "dünyada-varlık" (*In-der Welt-Sein*) olarak betimlemesi bu nedenlerle bir tesaüdüf değildir ve dünyada var olmanın, orada-varlığın tanımına analitik olarak içkin bir ontolojik a priori özelliği olduğunu gösterir.

Heidegger, orada-varlığın açtığı dünyanın içindeki var-olanları teker teker açığa çıkartıyor olması durumunu fenomenolojik olarak betimlemek için başka bir kelime olan "keşfetmek" (*Entdecken*) ve bu varolanların açığa çıkmış oldukları ontolojik durumu "keşfedilmişlik" (*Entdecktheit*) kelimelerini kullanır. "Açılmışlık" ile "keşfedilmişlik" arasındaki fark, birincisinin dünyanın kendisini bir bütün olarak açığa çıkarıyor olması iken, ikincisinin dünyanın *içindeki* var-olanları birbirlerinden ayırt ederek ayrı ayrı açığa çıkarıyor olmasıdır. Kolaylıkla fark edildiği gibi, *Varlık ve Zaman*'da kaynaksal doğruluk, oldukça belirgin biçimde, "orada-varlık" olarak adlandırılan müstesna varolanın bir *olanağı* olarak yorumlanmaktadır. Varlığın ve var-olanların *doğuruluğunun* ortaya çıkması, *kendiliğinden değil;* orada-varlığın sahip olduğu bir olanağı gerçekleştirmesiyle, yani bizzat sergilediği *etkin bir katılım* yoluyla ortaya çıkan bir durum olarak sunulmaktadır. Varlığı anlama yetisi, orada-varlık dışındaki eldemevcut ve el-altındaki var-olanlarda, ya da diğer canlılarda yoktur. Orada-varlık, genel olarak varlığı sürekli olarak anlama ediminde etken bir biçimde bulunmuyor olsa, "varlık" ya da "hiçlik"in onun karşısında belirmesi de olanaksız olacaktır. Bu kritik

nokta, Heidegger'in geleneksel doğruluk anlayışını söküme uğratırken kullandığı temel argümana da dayanak oluşturur: Geleneksel anlayışa göre, doğruluk *yargıların* bir özelliğidir ve bir yargının doğru olması, onun kendisi hakkında bulunulduğu şeye *uyuyor* olmasında yatar. Heidegger ise, yargıların *kendi başına* dünyadaki şeylere uyması ya da uymaması gibi bir şeyin söz konusu olmadığını, insanın yargıları kullanarak dünyadaki varolanları keşfediyor/örtüsüzleştiriyor (*Ent-decken*) olması sayesinde o yargıların da keşfedici, açığa çıkarıcı (*ent-deckend*) bir özelliğe kavuştuğunu öne sürerek doğruluğu yargıların bir özelliği olmadan evvel, orada-varlığın yapısal bir özelliği olması bakımından ortaya koyar. Dolayısıyla, yargıların, dünyadaki şeylere kendiliklerinden *uyuyor* olmaları mümkün değildir; orada-varlık olarak insan, yargılar ile dünyaki şeyleri ya kendinde olduğu gibi (doğru) ya da kendinde olmadığı gibi (yanlış) keşfetmekte, açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla, yargıların kendiliğinden uyma ya da uymama gibi bir yetisi olmadığına göre, orada-varlık, kendi yargılarını bu dünyadaki şeylere "uyduruyor" ya da "uyduramıyor"dur. "Uygunluk" ya da "uygunsuzluk" ilişkisi dil ile şeyler arasında kendiliğinden değil de, orada-varlık olarak insan ile onun dilini kullanarak yöneldiği dünya arasında cereyan eder. Heidegger için, dil kullanan orada-varlık için dünyayı anlamak, dünyadaki var-olanlara dil ile yönelmek, edilgen değil, etken bir ilişkilenmeye işaret eder. İnsan için dilin gündelik, pratik kullanımındaki yargılar, kendileri yoluyla dünyadaki var-olanları keşfetme anlamında açığa çıkardığı birer araç gibi iş görür. Bu durumda da, var-olanların dünya içindeki "keşfedilmişliği" de yine "doğruluk"un adlarından birisi olarak karşımıza çıkar. O halde, *keşfedilmişlik* ile *açılmışlık* arasındaki ilişkide ikincisinin birincisinin olanaklılık koşulu olduğunu, bu yüzden onun kaynağını oluşturduğunu söylemek gerekir. Yukarıda da belirtmiş olduğumuz gibi, tekrar edecek olursak, "keşfedilmişlik", dünyanın *içindeki* var-olanların ayrı ayrı açığa çıkarılmışlığına, "açılmışlık" ise dünyanın içindeki varolanlara değil, dünyanın kendisinin "dünya" olarak tüm bu varolanların bütünsel ilişkilerinin oluşturduğu birlik olması bakımından açığa çıkarılmışlığına gönderme yapar. Dolayısıyla, orada-varlık için kendisine dünyanın ve kendisinin bütünsel bir anlamlı ilişkiler ağı içerisindeki açılmışlığı olmadan, o bütünün parçalarını oluşturan tek tek var-

olanların keşfedilmesi de olanaksız olacağından, açılmışlık, keşfedilmişliğe göre *daha kaynaksal* bir fenomendir. Fark edildiği üzere, farklı kelimelerle dile getirilen doğuruluk/gizlenmemişlik biçimleri arasında "kaynaksallık" bakımından *derece farkları* söz konusudur. Bir şeyin, bir yargıya uygun olmasına (uygunluk olarak doğruluk) göre nasıl ki o şeyin keşfedilmişliği (keşfedilmişlik olarak doğ-u-ruluk) karşısında görece olarak *daha kaynaksal* bir doğruluğa işaret ediyorsa, orada-varlığın dünyaya ve kendisine olan açılmışlığı da (açılmışlık olarak doğ-u-ruluk) aynı şekilde, keşfedilmişliğin temeli ve olanaklılık koşulu; diğer bir deyişle *kaynağı* olması bakımından ona göre "daha kaynaksal" bir doğruluğa işaret eder.[18]

2. *Kaynaksal Doğruluğun Varlık ve Zaman'da İki Bakımdan Eksik Kalan Somutluğu*

Birinci bölümde, kaynaksal doğruluğun *Varlık ve Zaman*'da kazandığı farklı çehreleri ele aldık. Açıkça görüldüğü gibi, "kaynaksal doğruluk"un en genel ve soyut olan "gizlenmemişlik" (*Unverborgenheit*)" hali, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ın orada-varlığı merkeze alan analizleri için tek başına fazla genel ve soyut kaldığından, Heidegger gizlenmemişliğin orada-varlığın dünyasal varoluşuna uyacak şekildeki *uyarlamaları* olarak iş görecek bir grup akraba Almanca kelimeye ihtiyaç duymuştur. Tek bir çatı kavramın (gizlenmemişlik) kullanılması yerine, bu temel kavramın bu şekilde pek çok akraba kavramın kılığına giriyor olmasının ardında, Heidegger'in "gizlenmemişliği" orada-varlığın ontolojik yapısı üzerinden *somutlaştırma* ihtiyacını duyuyor olması yatar. Somutlaştırmak, soyut olanın belirli bağlamlara göre yeniden ve yeniden yorumlanarak uyarlanmasını, dolayısıyla, onun bağlama göre kullanılan farklı çeşitlemelerini ortaya koymayı gerektirir. Ancak Heidegger bunu, daha sonra yine en soyut çatı kavrama ve genel olarak varlığa geri dönmek için geçici, yöntembilimsel bir

[18] Bölüm boyunca tartışmış olduğumuz "gizlenmemişlik" "açmak" "açılmışlık", "keşfetmek", "keşfedilmişlik" kavramları ve Heidegger'in geleneksel uygunluk anlayışına yönelttiği itirazlar ile kaynaksal doğruluk anlayışını geleneksel anlayışın karşısına nasıl koyduğunu görmek için bkz. Heidegger 1962: § 44.

manevra olarak yapmaktadır; çünkü *en genel anlamıyla varlık sorusu*nun yanıtına giden yol, *Varlık ve Zaman*'ın temel-ontolojisi bakımından öncelikle orada-varlığın *kendisinde* varlığın görünüşe nasıl gelerek somut belirlenimini kazandığı analizinden çıkar. Ancak varlığın orada-varlık üzerinde onun ontolojik olanakları olarak somutlaştırılmasının bir yandan da Heidegger'e bir felsefi bedeli olmuş ve bu bedel Heidegger'i bir açmaza sürüklemiştir: Gizlenmemişlik olarak varlığın en genel ve soyut kaynaksal doğruluğunu, orada-varlığın görece olarak daha somut olan "açılmışlık" ya da keşfedilmişlik" gibi olanaklarında fenomenal olarak görünür kılarak somutlaştırmak, Heidegger'in erken dönem düşüncesinde hedeflediği ontolojik amaca erişememesiyle, yani temel-ontolojisnin, orada-varlığın ontolojik yapısından, varlığın kendisine doğru bir *sıçrama* gerçekleştirememesiyle sonuçlanır. Varlığın doğuruluğunun orada-varlığın analitiği üzerinden kurulan fenomenolojisi, Heidegger'in erken döneminde orada-varlığın ontolojik yapısının dayattığı sınırlar içerisinde sıkışıp kaldığından kaynaksal doğruluk bu sınırların izin verdiği ölçüde, yalnızca orada-varlığın olanakları düzeyinde aydınlığa çıkmış ve somutlaşmış olsa bile, bu sınırların ötesindeki anlamı bakımından varlık yine karanlıkta ve soyut kalmıştır. Bu soyutluğa neden olan güçlüğü, "orada-varlık-merkezcilik" (*Dasein-Zentrismus*) olarak adlandırabiliriz. Ancak kaynaksal doğruluğun *Varlık ve Zaman*'da hedeflenen fenomenal somutluğa kavuşturulamayışının ardında, orada-varlık analitiğinin getirdiği bu kısıtlardan bağımsız olarak, başka bir güçlük daha yatar. O halde, nedir bu ikinci güçlük?

Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da karşısına aldığı "uygunluk olarak doğruluk", gündelik yaşantımızda fazlasıyla alışmış olduğumuz ve kolayca örnekleyebildiğimiz, sağduyusal doğruluk anlayışına denk düşer. Yargılarımızın dünyadaki şeylere/olgulara *uyup uymadığına* dair bir yığın örnek vererek bu örnekleri belli bir ölçüde anladığımızı öne sürmekte pek bir sıkıntı çekmeyiz. Örneğin ertesi gün havanın yağmurlu olacağını iddia eden hava tahmininin içeriğini oluşturan "yarın hava yağmurlu olacak" yargısının, ertesi gün hava gerçekten yağmurlu olduğunda "doğru" (*wahr*) çıkarken yağmur yağmadığında "yanlış" (*falsch*) çıkmasının ne anlama geldiğini, felsefeye bir disiplin olarak yabancı herhangi bir insana bile sorduğumuzda, gündelik yaşam dilinde ve-

receği sıradan yanıt "*hava tahmininin tutmamış olması*" olacaktır. Burada kişinin "tutmama" fiiliyle kastettiği, tahmin ile havanın gerçek durumunun birbirini tutmaması, yani birbirleriyle *uyuşmaması, eşleşmemesidir*. Türkçede "tutarsızlık" kelimesi de "tutmak"tan gelir. İki şeyin birbirini tutmaması; onların bir arada bulunamaması, birbiri ile *çelişmesi* demektir. Dolayısıyla, tahmin "yağmurun yağacağını" ifade ederken, tahmini oluşturan yargı ile "yağmurun yağmaması" arasındaki bu birbirini tutmama hali, yargının "yanlış" olarak yorumlanmasına neden olur; çünkü çelişik iki şeyin aynı anda doğru olması mümkün değilse ve bizler de ister istemez yargının karşısında "gerçeklik" olarak adlandırdığımız olgular yığınını bir otorite olarak yargılarımız karşısına koyma durumundaysak, tahminin yanlış olduğunu öne sürmek zorunda kalırız. Felsefeyle ilgilenmeyen ortalama herhangi bir kişiden, "tutmamak" yerine başka kelimelerle kendisini ifade etmesi istendiğinde, ondan az çok aynı anlama gelen, "karşı gelmemek", "uyuşmamak", "eşleşmemek" gibi kelimeleri işitmemiz sürpriz olmayacaktır. "Tutmadı" sözünün burada, "hava tahmini, havanın durumuna "uymadı" (*stimmt nicht überein*) anlamında kullanıldığını dikkate alırsak, doğruluğun uygunluk anlayışının yalnızca akademide karşımıza çıkan bir felsefe teorisi olmadığı, onun gündelik yaşamda bizim doğruluktan ve yanlışlıktan *sağduyusal* ve *ortalama* olarak kavradığımız şey olduğu da açık hale gelir.

Buna karşılık Heidegger'in öne sürdüğü, gizlenmemişlik (ya da onun *Varlık Zaman*'da, orada-varlığın "olanağı" olması anlamındaki daha önceki satırlarda bahsetmiş olduğumuz çeşitlemeleri olan "açmak" (*Er-schliessen*), "keşfetmek/örtüsüzleştirmek" (*Ent-decken*) anlamındaki *kaynaksal doğruluk* söz konusu olduğunda, bunu gündelik yaşamda "doğru" ya da "yanlış" kelimelerini kullanma biçimimizle ilişkilendirmemiz "uygunluk olarak doğruluk" kavramında olduğu kadar kolay olmaz. "Yarın hava yağmurlu olacak" yargısının doğru olmasının, bizim bu yargıda bulunarak havanın yağmurlu oluşunu "gizinden sıyırdığımız" ya da "açığa çıkarttığımız" (*Ent-bergen*) anlamına geldiğini söylediğimizde, burada gündelik dil kullanımımız açısından bir çeşit *zorlama* var gibi gözükür: Bir şeyi *açığa çıkartmamız* ve böylece *gizlenmemiş* (*unverborgen*) kılmamız için öncelikle onun karan-

lıkta olması, gizli olması gerekiyorsa, yağmurun yağıyor olmasında bu şekilde açığa çıkartmamızı gerektiren herhangi olağandışı bir unsur bulamayız. Öyle görünüyor ki, sadece Türkçede değil Almancada da, açığa çıkartmak ya da ifşa etmek, *özellikle gizlenmeye meyilli* bir şeye, mesela gizlenen bir sırra uygulanabilecek bir fiil gibi görünmektedir. Örneğin bir gazetecinin, toplumdan özellikle saklanan, kapalı kapılar altında gizli kapaklı yürütülen yasadışı bir faaliyeti haber yapması durumunda, buna *açığa çıkarmak* ya da *ifşa etmek* deriz. Bu, tam da kaynaksal doğruluk anlamında "açığa çıkarma" anlamına gelir. Ancak, hava durumuna ilişkin yargı örneğinde görmüş olduğumuz gibi, gündelik yaşamda "doğru" ya da "yanlış" kelimelerini kullanma biçimimizin çoğu, bu türden, normal koşullar altında karanlıkta kalmaya meyilli iken onu özel bir çaba göstererek aydınlığa çıkartmak anlamına gelmiyormuş gibi görünen yalın örneklerle doludur. Bu örnekler, uygunluk anlamındaki doğruluk üzerinden kolaylıkla anlaşılabilirken, "açığa çıkartmak" ya da "gizlenmemişlik" anlamındaki doğruluk bunlara uygulandığında, ortaya çıkan cümlelerin "doğru" olduğunu normalde söylediğimiz zaman kastettiğimiz çok daha yalın (yani uygunluk anlamındaki) bir şeyin yerine, daha *karmaşık*, hatta neredeyse *şiirsel, metaforik* bir anlatım ortaya çıkıyor gibidir. Sokaktan çevirdiğimiz, felsefeye ilgisiz ortalama bir kişi, kolaylıkla "tahmin tutmadı" derken, bunun yerine "tahmin, hava durumunu açığa çıkarmadı/gizinden sıyırmadı" ya da "tahminde bulunan, hava durumunu ifşa etmedi" gibi ifadeler geçirildiğinde, bu ifadeler kulağa semantik olarak zorlama ya da tuhaf gelir. Sadece felsefe dışındaki ortalama insan değil; bizzat felsefe yapan akademisyenler de gündelik doğal dil kullanımında "gizinden/açığa çıkarmak" gibi bir ifadede dilimizi zorlayan, anlatılmak istenen duruma uygun düşmeyen bir *anlam enflasyonu* olduğunu kolaylıkla sezer. Bu bağlamda, kaynaksal doğruluğun *Varlık ve Zaman*'da fenomenal olarak yeterli derecede somutlaşmamış olmasının arkasında yatan bu ikinci güçlüğü, "geleneksel dilin yetersizliği" (d*ie Unsuffizienz der traditionellen Sprache*) başlığı altında ifade edebiliriz.

3. *Varlık ve Zaman'dan "Sanat Yapıtının Kaynağı"na Geçişte Yeni Somutluk Unsuru Olarak Sanat*

Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ı yazdıktan sonraki geç döneminde sanata yönelişinde, erken döneminde geliştirdiği *gizlenmemişlik olarak doğruluk* anlayışının, düşüncesinin geldiği olgunluk noktasında daha da somut biçimde temellendirilmesi ve belirli ölçüde soyut ve formel kalan bu kaynaksal doğruluk anlayışının *içeriklendirilmesi* gereğinin felsefi bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmış olduğu söylenebilir; çünkü *Varlık ve Zaman*'ı yazan Heidegger, kaynaksal doğruluğun fenomenal olarak somutlaştırılması konusunda bir önceki bölümde ele almış olduğumuz iki farklı güçlük ile karşılaşmıştır: Birinci güçlük, *orada-varlık-merkezcilik* olarak adlandırmış olduğumuz güçlüktür ve Heidegger'in orada-varlıktan yola çıkarak varlığın kendisine sıçrayan bir düşünme hareketi yapmak isterken, analizinin getirdiği sınırlamaları istediği biçimde aşamamış olması şeklinde özetlenebilir. Dolayısıyla, varlığın doğuruluğunun orada-varlığın ontolojik yapısı üzerinden somutlaştırmaktan vazgeçilmesinin ontolojik/fenomenolojik bedeli, *genel olarak varlığın* orada-varlığı aşan boyutunun adeta Kant'ın *numenası* gibi, "diğer tarafta" ve karanlıkta bırakılmasıdır. Böylece o diğer tarafta kalan boyut *soyutluğa* mahkum edilmiş olur. İkinci güçlük ise, "geleneksel dilin yetersizliği" olarak ifade ettiğimiz güçlüktür: Bir önceki bölümde verdiğimiz örneklerin de açıkça gösterdiği gibi, gündelik yaşamdaki sıradan dil kullanımında karşımıza çıkan ve uygunluk anlamındaki doğruluğun kullanımı içinde karşılaştığımız "doğruluk" ve "yanlışlık" kavramlarını gayet rahat ve somut biçimde anlarken, "gizlenmemişlik", "açığa çıkarmak" "keşfemek" gibi kelimeler ile kaynaksal doğruluğun somut olarak hayatımızda nasıl ortaya çıktığını anlamamız pek mümkün olmamaktadır. Bu kavramlar, sıradan dilde metaforik anlamlar kazanmakta, ancak kaynaksal doğruğun ne olduğunu bize vermek konusunda *yetersiz kalmaktadır.* Diğer bir deyişle, açığa çıkmışlık ya da gizlenmemişlik olarak doğ(u)ruluğun kaynaksal anlamını, dilin *sanatsal olmayan* sıradan, gündelik kullanımında doğrudan bulmamız mümkün değildir. Kaynaksal doğruluk, kendisini dilin bu geleneksel ve sıradan kullanımında bir ifade alanı bulamadığı ya da bulsa bile bu geleneksel anlayışın içerisinde yanlış anlaşıl-

dığından dolayı, hakim olan dilin içindeki kullanımında fenomenal açıdan yine soyut ve belirsiz kalır. O halde Heidegger eğer varlığın doğuruluğuna dair sorduğu temel sorudan vazgeçmeyecekse bu *iki güçlüğü* birden giderecek bir düşünme yolu bulmak zorundadır. Bu yeni düşünme yolu ise, *Varlık ve Zaman*'ın Heidegger'inin terminolojisinde ve yönteminde bazı değişiklikler yapmasını ve bu baş yapıtında elde ettiği bazı felsefi kazanımlardan taviz vermesini gerektirir.

Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'daki varlık ve doğruluk analizlerinde varlığı somutlaştırabilmek için kendisine bu somutlaştırmanın fenomenal alanı olarak seçtiği var-olan, "orada-varlık" olmuştur. Ancak bu var-olan, varlığın fenomenolojisine dair sağladığı tüm avantajlara rağmen sonunda Heidegger'in en genel anlamıyla varlığın anlamı sorusunu sormasının önünde bir engele dönüşmüştür. O halde Heidegger'in bu engeli aşmasının akla gelen en makul yollarından birisi, varlığın fenomenal somutlaştırılması için orada-varlığın yerine başka bir var-olan geçirerek bu farklı var-olanın kendisinde varlığın kaynaksal doğruluğunun nasıl görünüşe geldiğini, somutluk kazandığını göstermektir. Orada-varlık-merkezcilik dediğimiz birinci güçlüğün çözümü budur. Buna karşılık, "geleneksel dilin yetersizliği" olarak adlandırdığımız ikinci güçlüğün çözümü de şu olabilir: Madem ki geleneksel, gündelik yaşamın dili kaynaksal doğruluğun somutlaştırılması için yetersiz kalıyor, o halde kaynaksal doğruluğun açığa çıkmasına uygun olan başka bir dil bulabiliriz. Heidegger'in sanat fenomenine yönelişinin arkasında tam da, sanatın bu her iki güçlüğü birden gidermeye uygun bir fenomen olması yatar: Heidegger, "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda artık *varlık üzerine* daha doğrudan düşündüğü ve doğrudan orada-varlığın ontolojik yapısı üzerinden ilerlemek zorunda olmadığı için, *Varlık ve Zaman*'da kullandığı "*Er-schlossenheit*", "*Ent-decktheit*" "*Ent-schlossenheit*" gibi kelimeler ortadan kaybolur. Bu metninde Heidegger'in terminolojisi "doğruluk" kavramına dair erken dönemindeki sergilediği o çeşitliliği, zenginliği bir kenara bırakarak sadeleşir. Ancak bu kelimelerin kaybolmasıyla yakalanan yalınlığın bedeli, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da bu farklı doğuruluk çehreleri ile orada-varlığın ontolojik yapısı üzerinden varlığa dair kazandığı somutluktan da vazgeçmesi olmuştur. Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da kazandığı türden bir somutluğun, onu felsefi amacına ulaştırmadığını fark

ettiği için, orada-varlığın ontolojik yapısında temellenen somutluğu tamamen feda edip kaynaksal doğruluğa farklı türden ve farklı bir var-olan üzerinden fenomenal somutluk kazandırmanın peşine düşer. Bu somutluğu kazandıracak olan şey ise, artık "orada-varlık" değil "sanat" (yapıtı) olarak karşımıza çıkan var-olandır. Böylece *Varlık ve Zaman*'da pek de doğrudan odaklanılmamış olan çatı kavram (*Unverborgenheit*/gizlenmemişlik) bu metinde "orada-varlık"ın dolayımı olmaksızın merkeze alınmış olur. Heidegger'in sanat fenomenini, orada-varlığın yerine yeni somutlaştırma bağlamı haline getirmesi, adeta bir taşla iki kuş vururcasına, onu yukarıda ifade etmiş olduğumuz iki güçlükten birden tek çırpıda kurtarır: Birincisi, artık orada-varlığın, varlığın anlamı sorusunu sorarken getirdiği kısıtlamalar ortadan kalkmış ve varlık sorusuna daha doğrudan yaklaşma imkanı kazanılmıştır. İkincisi, geleneksel dilin, varlığın doğuruluğunun ifade edilmesi ve anlaşılması için yetersiz kalma sorunu, sanat sayesinde çözülmüş olur; çünkü sanat yapıtlarının kullandığı *sanatsal dil* -burada kuşkusuz, dil ile, Heidegger'in anladığı kadar geniş bir "dil"i kastediyoruz- kaynaksal doğruluğun nasıl bir olay (*Ereignis*) olarak ortaya çıktığını örneklendirmek açısından son derece uygun bir fenomenal alan açar.

Heidegger'in orada-varlığı artık *Varlık ve Zaman*'daki gibi yöntembilimsel açıdan konulaştırmıyor ve onun ontolojik yapısını analizlerinin içine doğrudan katmıyor olması, doğuruluğun ortaya çıkışında orada-varlığın rolünü tamamen yadsıdığı anlamına kesinlikle gelmez; çünkü sanat yapıtlarındaki doğuruluğun ortaya çıkmasını sağlayan unsur "sanatçı"dır. Heidegger sanatçıyı bir özne olarak merkeze almayı reddetse bile, sanatçının rolü olmadan sanat yapıtı da, dolayısıyla, kaynaksal doğruluk da ortaya çıkamaz. Bununla birlikte, *Varlık ve Zaman*'da, henüz ortaya konmamış olan "yeryüzü" kavramının Heidegger felsefesinin içine sanat analizi esnasında girmesiyle, kaynaksal doğruluk "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda, sanat fenomeni ile ilişkisinde *Varlık ve Zaman*'da sahip olduğuna kıyasla daha *somut bir belirlenim* kazanır.[19] Heidegger, orada-varlık (*Dasein*) merkezli temel-ontolojiyi bir kenara bırakıyorsa bile, yeniden ve inatla aynı soruyu

[19] Hans Georg Gadamer, Heidegger'in "*Sanat Yapıtının Kaynağı*" metnine yazdığı ön sözde, en azından "dünya" kavramı kadar temel ikinci bir kavram olarak "yeryüzü" kavramını bu yapıtında öne sürmüş olmasının ne

–varlık sorusu- sorarken "varlığın anlamını sorgulama" projesinden *özü itibarı ile* vazgeçmemekte ve daha önce *Varlık ve Zaman*'da giriştiğini tamamlamak için düşünme tarzında bazı unsurları geri plana çekerken, başka bazı unsurları öne çıkartarak yoluna kararlılıkla devam etmektedir.[20] Bu nedenle, *Varlık ve Zaman*'da "dünya" (*Welt*) temel kavramlardan biriyken henüz daha "yeryüzü" kavramının ortaya çıkmamış olmasında şaşılacak bir durum yoktur. Bu kavram, Heidegger varlık ve doğruluk kavramlarını fenomenolojik olarak sanata başvurarak daha da olgunlaştırmak istediğinde, "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda ortaya çıkarak dünyanın yanına katılır ve böylece karşımıza "yeryüzü-dünya" ikili yapısı çıkarak sanat yapıtında kaynaksal doğruluğun meydana gelmesinin temelini oluşturur. Bu durumda, "yeryüzü"nün "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda oynadığı bu *tamamlayıcı* ve *somutlaştırıcı* rol nedir?

3. *El-Altındaki Araçların Kullanımında Geri Çekilen Yeryüzünün Sanat Yapıtında Dünya ile Çekişerek Öne Çıkması*

Bundan bir sonraki bölümde, Heidegger'in "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda verdiği üç sanat yapıtı[21] örneğinden birisi olan 'Van Gogh'un ayakkabılar tablosu'nu ele alarak yeryüzünün, *Varlık ve Zaman*'da tam olarak geliştirilmemiş olan kaynaksal doğruluğun sanat yapıtında ortaya çıkışındaki somutlaştırıcı rolünü aydınlığa çıkaracağız. Böylece yeryüzünün kaynaksal doğruluğun fenomenolojik bakımdan somutlaştırma, olgunlaştırma işlevini nasıl gerçekleştirdiğini göstermiş olacağız. Ancak yeryüzünün doğuruluk olayındaki rolünü ele almak, öncelikle bu bölümde

denli önemli olduğunu vurgulamak için bu durumu "felsefi bir sansasyon" olarak nitelemiştir. Bkz. Heidegger 1986: 98.

[20] "Dönüş"ün, Heidegger'in felsefesinde kimi yorumcuların iddia gibi bir kırılmaya işaret etmediğini ve Heidegger'in yalnızca kendi felsefesindeki bazı konu ve yöntemleri geri plana iterken, başka bazılarını öne çıkarttığını, ancak onun felsefesinin özünde, bütünlüğünü farklı dönemlerde korunduğunu öne süren yorum örnekleri için ayrıca bkz. Sheehan 2000: 15 ve Wrathall 2011.

[21] Heidegger bu metninde, öncelikle Van Gogh'un ayakkabılar tablosunu, sonra C. F. Meyers'in bir şiirini ve en nihayetinde Grek tapınağını inceler.

yeryüzü ve dünya ikilisini el-altındalık (*Zuhandenheit*) ve araç (*Zeug*) fenomenleri ile olan ilişkisi bakımından ve *sanat yapıtında yeryüzünün öne çıkması* bağlamında tartışmamızı gerektirmektedir.

Heidegger'in sanat yapıtının özünün ne olduğu sorusuna yanıt ararken yaptığı en önemli saptama, onda *yeryüzü ile dünyanın çekişme (Streit) içinde olduğu* olgusudur; öyle ki, yapıtın içinde yeryüzü kendisini insana normalde alışık olmadığı bir tarzda o yapıtının kurduğu dünyanın içinden görünür kılar (Heidegger 1977: 35). Yukarıdaki satırlarda da değinilmiş olduğu gibi, Heidegger'in metninde özellikle vurguladığı yeryüzü ve dünya ikilisinden ikincisi olan "dünya", *Varlık ve Zaman*'dan bize oradavarlığın temel bir ontolojik özelliği olarak zaten tanıdıktır. Orada-varlığın analizinden doğrudan doğruya karşımıza çıkan "dünyada-varlık" (*In-der-Welt-Sein*)[22] yapısı içindeki "dünya", insanın kendi çevresiyle içine girdiği, bir şeyi başka bir şeye ulaşmak amacıyla (*das Um...zu*) gerçekleştirdiği pratik bir araçamaç ilişkiler ağını ifade eder. Diğer bir deyişle, "dünya", insanı çevreleyen var-olanları el-altındalık (*Zuhandenheit*) durumunda birer araç (*Zeug*) olarak kullandığı, anlamsal *açıklık alanını* ifade eder (Heidegger 1963: 97-98). Orada-varlık olarak insan, genellikle dünyası gündelik yaşamın sahici olmayan (*uneigentlich*) varoluşu[23] içinde ilişkilenir. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da yeryüzünden bahsetmemesi[24] ve temel ontoloji yapı olarak dünyaya odaklanması bir tesadüf ya da ihmalden kaynaklanmaz; bunun temel nedeni, "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda gündeme getirdiği yeryüzünün, varlığın, insanın dünyada-varlık olarak etrafını çevreleyen ve araç olarak kullandığı var-olanlarda *gizli kalan* ve *kendisini göstermeyen* ontolojik bir yönü olmasında yatar. Bunu

[22] Dünyada-varlık, *orada-varlığın* en somut ilk ontolojik belirlenimi olarak *Varlık ve Zaman*'daki analizinin ilk adımı olarak açılır. Özellikle dünyada-varlığın, orada-varlık olarak insanın varoluşu açısından ne anlama geldiğine dair daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Heidegger 1963: 78-148.

[23] Heidegger sahici olmayan insan varlığını "herkes" (*das Man*) olarak nitelendirir. Bkz. Heidegger 1963: 149-150.

[24] Heidegger *Varlık ve Zaman*'da, "doğa" (*Natur*) kavramımı kullanmasına rağmen, *yeryüzü* kavramını özellikle Hyginus'tan Latince yaratılışa dair bir masalı çevirirken kullanmak dışında, kitap boyunca temel bir felsefi kavram olarak kullanmaz. Bkz. Heidegger 1963: 42. Bölüm.

günlük yaşantımız üzerinden örneklendirecek olursak; örneğin bir sandalyeyi oturmak için kulllanan bir insan için, sandalyenin hangi *maddeden*, diğer bir deyişle, hangi *yeryüzü unsurundan* yapıldığı, sandalyenin sandalyelik formunu oluşturan "işlevi"ne göre dahaz önem taşır. Sandalyeyi kullanan kişi için onun bir araç (*Zeug*)[25] olarak sağladığı hizmet, onun "ne-için-yapılmışlığı"nı ifade eden sandalyelik formunda temellenir. Ahşap bir sandalye, kendi sandalyelik formu ile öne çıkarken, o formu taşıyan yeryüzü unsuru olan ahşap geri plana itilmiş ve bu nedenle insanın karşısında görünmez ve gizlenmiş (*verborgen*) hale gelmiştir. Sandalyenin ahşap mı yoksa plastik mi olduğu ile ilgilendiğimiz zaman bile onun maddeselliğine ait olan konu, ancak sandalyenin kullanımında sağladığı *verimlilik, dayanıklılık* gibi yine onun tekniğinde, araçlığında, el-altındalığında temellenen bir açıdan önem kazanır. Kuşkusuz, kimi zaman doğrudan işlevsel olmayan ve görünürde "estetik" kaygılar ile bir sandalyenin yapıldığı maddeyle ilgileniriz; örneğin bir mobilyanın evimizde şık durmasını, evin içindeki eşyaların düzenlenişinin belirli bir görsel estetiğe uygun gerçekleştirilmesini önemseriz ve bu durumda zaten sandalyenin sandalyeliğini oluşturan araçsallığının dışında bir ilgi ile ona yönelmiş oluruz.[26] Oysaki *genellikle* baskın

[25] Türkçede "*Zeug*" kelimesini "araç" ile karşılamak, elimizdeki farklı seçenekler arasındaki en makul seçim gibi görünmektedir. Daha önceki çalışmalarımızda, "*Zeug*"u farklı şekillerde karşılamış olmamıza rağmen -bunun nedenlerine şu anda girmeyeceğiz-, bu yazıda "araç"ın en uygun seçenek olduğu tespitinden hareket ediyoruz. Çünkü Heidegger "*Zeug*" ile kendisi ile herhangi bir amaca yönelebileceğimiz her şeyi kastetmektedir Kendisi yoluyla herhangi bir amaca doğru yöneldiğimiz her şey buna dâhildir. Bu tür var-olanları Heidegger "el-altında" (*zuhanden*) olarak niteler; çünkü bunlar, bir amaca ulaşmamız açısından kullanımımıza elverişlidir. Örneğin, "*Flugzeug*", Almancada "uçak" anlamına gelir ve "*Flug*" uçuş, "*Zeug*" ise araç olduğu için "*Flugzeug*"un tam Türkçesi, "uçuş aracı"dır. Ancak örneğin, ayaklarımızla üzerinde yürüdüğümüz bir yol da bu anlamda "el-altında"dır; yolu bir araç olarak kullanarak onunla ulaşmak istediğimiz, amaçladığımız bir yere varırız. Bir nehrin üzerinden geçen köprü de el-altındadır ve bir araçtır. "Alet", "ekipman", "gereç" gibi kelimeler bu verdiğimiz örnekleri kapsayamadığından, "araç" kelimesi "*Zeug*"a Türkçede en uygun düşen çeviri gibi görünmektedir.

[26] Ancak görünüşte "işlevsel form"dan uzaklaşan bu görece "estetik ilgilenme" bile, sandalyenin maddesine salt madde olarak yönelmez; çünkü

olan ilgilenme biçimi, salt estetik değil, estetik kaygılarla süslenmiş de olsa yine pratik motiflerle biçimlenir ve araçların maddeselliğinden çok onun formelliğine yönelir. Kullandığımız, el-altında olan her araç, kendi varlığında bu anlamda yeryüzünü gizler ve kendisini sadece dünyamıza dahil olduğu ve bizim için anlaşılır olan formu ile öne çıkarır; daha doğrusu bizim bir aracı kullanarak dünyada-varlığımızı gündelik yaşantımız içinde gerekli teknik *hız* ve *verimlilik* içinde sürdürmemiz, bu yeryüzü "unutkanlığımıza" bağlıdır. Aslında bu bağlamda, bitmek tükenmek bilmeyen bir pratik koşturmaca içinde olduğumuz gündelik yaşantımızda, el-altında olanın varlık tarzında yeryüzünün *ihmal ediliyor* ve bizden gizleniyor olması Heidegger'in *varlık unutkanlığı* (*Seinsvergessenheit*) dediği şeyin ta kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır; çünkü insan kendi anlamlı dünyasının bir parçasına dönüştürdüğü yeryüzüne verdiği *dünyasallık formuna* öylesine odaklanarak yaşar ki, neredeyse o formun üzerinde yükseldiği ve içinde taşındığı *yeryüzü maddesine* karşı körleşerek varolur. Burada, dünya, tıpkı Platon ve Aristoteles'te olduğu gibi, var-olanlarla kurduğumuz ilişkide bizim anlayışımızın nüfus edebildiği, *morphe*'ye, *eidos*'a ait *biçimsel/formel* boyutu ifade ederken, yeryüzü ise anlayışımızın kendisine nüfus edemediği *hyle*'ye ait olan, karanlıkta kalan boyut olarak belirir. Heidegger'in de altını çizdiği gibi, yeryüzü, insanın dünyasının hem kendisinden çıktığı, ama hem de onun dünyası için anlaşılamaz, dile getirilemez olan, *karanlıkta kalan* ve forma *direnen* yönünü ifade ederken, dünya, o yeryüzünün forma sokulmuş ve bu nedenle de kavranabilir ve aynı zamanda da yeryüzünü teknik olarak kullanılabilir kılan bir biçim, bir form üzerinden *aydınlığa çıkmış* yönünü belirtir (Heidegger 1977: 33).[27] İşte bu nedenle

onun olduğu evdeki diğer mobilyalar ile bütünsel uyumu açısından sahip olduğu estetik "işlevi"ne odaklanır. Bu ilgi, sandalyenin maddesine, evin harmonik "estetiğine" hizmet eden ve onu bir süs eşyasına ontolojik olarak yaklaştıran, "oturmak"tan farklı bir işlev yükler. Bu estetik işlev, sandalyeye sandalye olarak araçsallığının dışında, başka bir "el-altındalık" formunu (estetik araçsallık) daha giydirerek onu "estetize" edilmiş de olsa, son kertede yine "pratik" ilgi alanının sınırları içerisinde tutar.

27 Heidegger, yeryüzünün, ona nüfuz etme çabamıza direnerek sürekli kendisini geri çektiği, yeryüzünün bu anlamda hep bir "kapalılık" ve

yeryüzü unsurunun bu ikili yapıda oynadığı rol kritik bir önem kazanır: Sanat yapıtı, insanın gündelik yaşamdaki sahici olmayan zanaatkârlığını ya da gündelik rutin iş üretimini icra ederken dünyasal formunun arkasında görünmez hale gelen, saklı kalan *yeryüzünü* gizinden sıyırarak formun karşısında *öne çıkarttığı* için, *aletheia olarak doğuruluk olayının gerçekleştiği bir açıklık alanı* oluşturur. "Kaynaksal doğruluk", "uygunluk olarak doğruluk"tan *farklı olarak* açığa çıkartma, gizinden sıyırma anlamlarına geldiğinden ve sanat yapıtları da, örneğin hava durumunun tespit edildiğinde olduğu gibi dünyayı kendi formelliğinde tekrar eden durumlardan farklı olarak, yeryüzünü bu anlamda açığa çıkaran bir özelliğe sahip olduklarından, "yeryüzü" kavramının, sanat yapıtlarının Heidegger'in kaynaksal doğruluk olarak adlandırdığı doğruluk tarzını betimlemek açısından ne kadar can alıcı bir role sahip olduğu şüphe götürmez bir olgu olarak karşımıza dikilir. Sanat, *var-olanın doğuruluğunun kendini yapıta yerleştirdiği*[28] fenomendir (1977: 21).. Bu noktada, Heidegger'in "yapıta yerleştirmek" deyişine özellikle dikkat etmek gerekir; çünkü bu yazıda savunduğumuz temel tezi destekleyen bu ifade, özellikle sanatın temel özelliği olarak kullanılırken, Heidegger bir yandan da, sanat yapıtının kaynaksal doğruluğun bir nevi kendisine sanat yapıtı ile "yer" açarak bize kendisini "oradan" gösterdiğini de ifade eder. Burada söz konusu olan bir yer-leştirmektir: Yer kazandırmak, yer(yüzü)leştirmektir. Üstelik sanat yapıtları *yeryüzünü* açığa çıkarırken, bunu dünyasal bir bağlamda yaptıkları ve yeryüzü, ancak yeryüzü-dünya ikilisi içindeki bir karşıtlıkta karşımıza çıktığı için, Heidegger'in sanat yapıtında yeryüzü-dünya *çekişmesi* (*Streit*) olarak adlandırdığı şey meydana gelir.

"kendini açmaya direnme" eğiliminde olduğunu verdiği taş örneği üzerinden açıklar: Taş, ağırdır ve onun ağırlığının içine nüfuz edemeyiz. Onu parçalarına ayırsak bile asla onun "içine" ulaşamayız; her parçası ile kendisini bize inatla kapatır. Kavrayışımızın kendisine nüfuz edemediği, inatçı bir kendindeliği olan taş, onu bir tartı aleti ile tartıp ağırlığını saptadığımız zaman, onun ağırlığını salt bir sayıya çevirmekle yine ağırlığına nüfuz edemeden öylece kalırız (Heidegger 1977: 33).

[28] Alnı: "Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt".

4. *Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" Tablosunda Doğ(u)ruluğun Ortaya Çıkmasında Yeryüzünün Somutlaştırıcı Rolü*

Bu noktada artık Van Gogh'un ayakkabılar tablosunda yeryüzünün kendini bir *doğuruluk olayının* meydana gelişi içinde nasıl gösterdiğini ele almak için gereken kavramsal çerçeveye erişmiş durumdayız. Heidegger bu tabloda, bir çiftçi kadına ait olduğunu *düşündüğü* bir çift ayakkabıyı inceler ve bize tablonun bir yorumunu sunar:

> Ayakkabıların yıpranmış iç kısmındaki o derinleşen karanlık açıklıktan, emeğin adımlarının zahmeti çarpar göze. Onların kaba ağırlığında, sert rüzgarın süpürdüğü tarlaya genişçe yayılan birbirinin aynı saban izleri boyunca, kadının toprağa basışındaki oturaklı, ağırbaşlı yürüyüşünün sağlamlığı belirir. Toprağın tüm nemi ve zenginliği ayakkabı derisinde durmaktadır. Tabanlarının altından kayıp gider tarla yolunun ıssızlığı akşam düşerken. Yeryüzünün sessiz sedasız fısıltılı çağrısı ve tarlanın olgunlaşan tahılı uysalca armağan etmesine karşın kışın onu uğrattığı o beklenmedik nadas bozumu, ayakkabılarda çınlayıp durur. Bu ayakkabılarda, ekmek güvencesi için duyulan şikayetsiz endişe, zorlukları yeniden ve yeniden aşmanın sözsüz sevinci, doğumun yaklaşması ve ölüm tehdidindeki dehşetin titreyişi hüküm sürer. Bir araç olarak bu ayakkabı toprağa aittir ve çiftçi kadının dünyası korur onu. Bu korunaklı aidiyetten kendini gösteren aracın kendisi, kendi iç huzurunda salınır durur (Heidegger 1977: 19).

Meyer Schapiro'nun, Heidegger'in Van Gogh'un bu tabloda çizdiği ayakkabıları *yanlışlıkla* bir çiftçi kadına ait olarak betimlediği, ayakkabıların aslında Van Gogh'a ait olduğu yönündeki itirazı (Schapiro 1968: 293-309), literatürde bu iddianın Heidegger'in metninde öne sürdüğü görüşlerin içeriği açısından kritik bir önem arz edip etmediği konusunda bir tartışmaya neden olmuştur. Bu konuda, Heidegger'in gerçekten yanılmış olup olmadığı gibi ampirik olguların ayrıntılarına dair bir tartışmaya girecek değiliz; çünkü o bu konuda yanılmış olsa bile, bu *yanılgının* burada öne sürdüğü fenomenolojik analizlerin değerini etkilemediği yönünde

güçlü gerekçeler mevcuttur: Farz edelim ki, Heidegger ayakkabıları *kendi hayalinde kurgusal* bir çiftçi kadına ait düşünerek tüm bu betimlemelerde bulunmuş olsun; burada Heidegger'in bunu *yanlışlıkla* yapması, o tablonun, Heidegger için yine de o satırlarda betimlediği dünyayı *açığa çıkartmadığı* ya da bunun Heidegger'in o tabloya zorla dayattığı kendi *öznel çarpıtması* olduğu anlamına gelmek zorunda değildir. Ayrıca, resmedilen ayakkabıların dünyadaki reel bir çift ayakkabı olmak zorunda olmadıkları gibi, onların gerçek sahibinin kim olduğu, hatta gerçekte bir sahibinin olup olmadığı gibi ampirik ayrıntılar, olsa olsa, yalnızca o ayakkabıların açığa çıkardığı öne sürülen dünyanın betimlenişinde olgusal bazı hatalara neden olmuş olabilir. Bu ise Heidegger'in sanat yapıtlarına ve bu tabloya atfettiği açığa-çıkarma/gizinden sıyırma özelliğine dair savın kendisini doğrudan yanlışlayacak bir unsur değildir. Bununla birlikte, Heidegger ayakkabıların sahibi konusunda yanılıyor olsa bile bunun onun öne sürdüğü tezin özünü etkilemediği yönündeki iddiayı hakkıyla *temellendirme* görevi, bu yazının sınırlarını aştığından ve başka bir çalışma gerektirdiğinden, bu konuyu bir kenara bırakıp tabloyu Heidegger'in metindeki bakış açısı ile mutabık kalarak yorumlamayı sürdüreceğiz.

Heidegger'e göre, bu tabloda, ayakkabının *araçsallığını*, kendi ait olduğu dünya bağlamı ile birlikte, açığa çıkmakta ve ayakkabıların gizlenmemişliği olarak kendini göstermektedir. Elbette burada Heidegger'in kastettiği, "resmedilen bu ayakkabıların el-altındalığının *teorik* olarak anlaşılması" yönündeki *kuru* bir farkındalığa ulaşmak değildir: Resimde bulunan ayakkabılar yepyeni, hiç kullanılmamış, başka bir çift ayakkabı olsa idi, biz yine onların birer araç olduğunu, sahip oldukları form üzerinden teorik anlamda bir bakış fırlatarak öğrenmiş olurduk. Örneğin bir çift spor ayakkabısıyla bir reklam panosunda karşılaştığımızda, bu ayakkabıların araçsallık formuna en yüzeysel biçimdeki bir görsellik ile erişimimiz olduğu için, gördüğümüzü bir çift ayakkabı olarak kavrarız. Ancak panodaki o hiç kullanılmamış ayakkabılar, *anonimdir* ve sahibi olmadığından *dünyasızdır*. Hiç kimsenin dünyasını kendi maddeselliğinde göstermediği gibi, kendi formu ardındaki maddeselliğini seri üretildiği fabrika tarafından "çerçevelemeye" (*Gestell*) maruz bırakılmış olduğu *formunda* ustalıkla gizler. Eğer Van Gogh'un tablosunun yerine, bir reklam panosundaki bir çift ayakkabının görsel sunumu ile

karşılaşmış olsak, bu genel olarak belirli bir markanın ayakkabı *tümeli* ile ilgili teorik bakışa ait bir bilgi elde etmekten ötede bir şey olamazdı. Heidegger'in burada "aracın araçsallığının *doğuruluğunun* açığa çıkması" ile kastettiği, bu ayakkabıları kullanan kişinin, bu kişi ister gerçek ister kurgusal olsun, içinde varolduğu *dünyanın ve yeryüzünün*, bu tablo ile ayakkabının kullanılmışlığı üzerinden açığa çıkmasıdır. Diyebiliriz ki, çizilen ayakkabıların el-altındalığı, genel olarak herhangi bir çift ayakkabının potansiyel bir kullanım aracı olduğuna dair tümele dair teorik bir bilgi olmakla ilgili değil; ayakkabıların sahibine ait dünyada o biricik çiftçi kadının -bu kadın ister gerçek ister kurgusal bir kişi olsun- bir orada-varlık olarak *kendi kendisi oluşunun* resmin içinde sanatsal olarak *doğ-ru-lmuş* bir *doğ-u-ru* olarak belirmesiyle ilgilidir.

Sanat yapıtında *aracın araç olarak* bu açığa çıkışına karşılık *Varlık ve Zaman*'da da Heidegger'in altını çizdiği önemli bir noktayı anımsarsak, insan, teorik bakımdan, kendi kullandığı el-altındaki araçların el-altındalığının farkında olmadan, onları pratik bağlamlarından kopartarak birer elde-mevcut (*vorhandenes*)[29] var-olan (*Seiende*) olarak anlamaya meyillidir. Bu sahici olmayan anlamanın etkisiyle, insan, o kişi ister bir çiftçi, ister bir kentsoylu olsun, varlığı *mevcudiyet* (*Vorhandenheit*) olarak görme eğilimindedir. Örneğin bu ayakkabıları giyen çiftçi kadının kendisi, kendi ayakkabılarının ya da onun el-altındalığı üzerine düşünmeden hayatını sürdürür; onun etrafındaki diğer insanlar da kendisi de, bu ayakkabılar ile ilişkilenme biçiminde, ayakkabıların kendisinde, tablonun bize gösterdiği şeyi *görmez*. Tablonun, ayakkabıların tablo içine girmemiş ve kullanılırken bizim göremediğimiz şey olarak bize gösterdiği nedir o halde? Var sayalım ki, çiftçi kadının ayakkabıları, tablonun içinde değil

[29] "Elde-mevcudiyet", ontolojik bir kip olarak, Heidegger'in, teorik öznenin pratikten soyut biçimde kendisinin karşısında nesnel bir dışsallık olarak tasarladığı dünyanın maddesel bir töz olarak var olma tarzına işaret eder. Oysaki Heidegger'e göre, dünyamızı çevreleyen var-olanlar bizim için "öncelikli olarak" ve genellikle teorik bakış fırlattığımız birer töz yığını değil; kendilerini kullanarak sürekli bir amaca yöneldiğimiz, araçlardır. Araçların varlık biçimi ise, "elde-mevcudiyet" değil, "el-altındalık"tır. "Araç" (*Zeug*) ve "el-altındalık" (*Zuhandenheit*) kavramlarıyla ilgili tanım ve ayrıntılı tartışma için bkz. Heidegger 1963: 68-69.

de, kapısının önünde duruyor olsun. Kadının sabah kalktığında, işe koyulmak için kendi ayakkabılarına yönelttiği bakış, Heidegger'in tablodaki ayakkabılara yönelttiği bakıştan çok *farklıdır;* her şeyden önce çiftçi kadın, az sonra o ayakkabılar ile yürüyerek gideceği tarlada yapacağı işe olan *yönelmişliği* içerisinde, onlarla pragmatik bir koşturmaca içinde ilgilenmekte, bu yüzden aceleyle onları alıp giyerken, Heidegger'in yukarıdaki paragrafta tabloda görerek bize betimlediği dünyayı o ayakkabılarda *görmemektedir.* Çünkü burada ayakkabılar bu kadın için *el-altındalık* dediğimiz varlık tarzına sahiptir. Oysaki tabloyu izleyen Heidegger onları giyip bir yere gitmek için kullanacağı bir çift ayakkabı olarak görmediğine göre, aynı ayakkabılar onun için el-altında *değildir.* Burada karşımıza ilginç bir tezat çıkmaktadır: Tabloyu izleyen kişi için, izlediği ayakkabıların "el-altındalığı"nın bir *doğuru* olarak açığa çıkması, izlediği ayakkabılarla onların "el-altında" olmadığı bir ilişki içine girmesiyle mümkün olurken, ayakkabıları giyen ve bizatihi onları el-altında olarak kullanan çiftçi kadın için, o ayakkabıların *el-altındalığının* doğuruluğu ona kapalı, gizli kalmaktadır. Burada ilk bakışta anlaşılması güç görünen bu tezatın açıklaması, Heidegger açısından zor değildir: El-altında olanla pratik olarak ilişki içinde bulunan kadın, onun el-altındalığını ontolojik/teorik olarak değil, *ontoloji-öncesi/teori-öncesi* bir varoluş biçimi içinde anlamaktadır. Dolayısıyla, onto-lojik ve teorik anlamda, onun el-altındalığına karşı ister istemez kayıtsız, kör kalmak durumundadır. Diğer yandan, zaten bu kullanım ilişkisi dışında kendi ayakkabılarını Heidegger gibi bir tabloda da izlemediğine göre, kadının kendi ayakkabılarının el-altındalığına ontolojik olarak uzak olması son derece anlaşılır ve kaçınılmaz bir durumdur. *Kadın, kendi ayakkabılarına ontik olarak ne kadar yakınsa onlara ontolojik olarak o denli uzaktır.*

Çiftçi kadının, kendi ayakkabılarını bizzat kullanan kişi olmasına rağmen onların el-altındalığına ontolojik olarak yabancı kalmasını anlasak bile, bu sefer şu soru haklı olarak ortaya çıkar: Kendisi asla bu ayakkabıları giymemiş olan Heidegger, nasıl olur da, o kadının kendi ayakkabılarını kullanırken dahi sahip olamadığı ontolojik bir doğruya, sırf onları bir tabloda gördüğü için erişebilir? Bu soruyu yanıtlamak için şunu anımsamak gerekir: Heidegger, *Varlık ve Zaman*'ı yazdığı zaman, "el-altındalık"tan

bahsettiği noktada *felsefe yapıyor* ve felsefi olarak el-altındalığın varlık tarzını açığa çıkartıyor olmakla, onun kaynaksal doğruluğunu *felsefe içerisinde* ortaya koymuştur. Dolayısıyla, *felsefe*, daha farklı bir dil ve yöntemle de olsa, "fenomenolojik" bir tarzda, el-altındalık dediğimiz varlık tarzını *açığa çıkarabilmektedir*. Bununla birlikte, Heidegger'e göre, gizlenmemişlik anlamındaki kaynaksal doğruluğun farklı ortaya çıkma biçimleri vardır ve *felsefe nasıl ki bunlardan birisiyse, sanat da bunun bir başka biçimi ya da tarzıdır*. Heidegger'in ontolojik fenomenolojisinin, belirli bir var-olanın varlığını açığa çıkarma biçimi, öncelikle onun bize verildiği genel-geçer ontik anlamına odaklanarak, onun sınırlarını işaret ederek söküme uğratmak ve daha kaynaksal olan bir fenomene; yani kendi kaynağına onu geri götürmek olarak özetlenebilir. Heidegger bir fenomene yönelerek onun ontolojisini yapmaya giriştiğinde, öncelikle o fenomeni, üzerinde hâkim olan geleneksel anlayışın, fenomene dair daha kaynaksal bir anlayışın üzerini örtmekte olduğu bir halde tespit eder. Geleneksel anlayışa olan itirazı, geleneksel anlayışın, üzerini örttüğü şey onun kendi kaynağı olduğu halde, o kaynağın *yerine* kendisini birincil kaynak olarak yerleştiriyor olmasına yöneliktir. *Kaynak, ondan türetilmiş olanca örtülmüş, görünmez kılınmış ve onun yerini almıştır*. Bir filozof olarak Heidegger, kaynağın yerini alan, ama ondan türetilmiş ikincil bir fenomenal katmanın, birincil olan kendi kaynağını bastırıp üzerini örtmekten alıkoyarak, daha derinde bulunan bir fenomenal katmanın *görünmez iken görünür kılmakla* onu gizinden sıyırır ve bu yüzden de, kendi gündeme getirmiş olduğu gizlenmemişlik olarak "doğuruluk" anlayışını *kendi metinleriyle* sergilemiş olur. İşte Heidegger, "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda Van Gogh tablosunu bir örnek olarak bizlere sunarken, "gizlenmemişlik olarak kaynaksal doğruluğun", kendisinin felsefe yaptığı tarzın dışında, sanatta da gerçekleştiğine işaret etmekten başka bir şey yapmamaktadır.[30] Tıpkı felsefede olduğu gibi, sanatta da, bu açığa çıkanın bir kişi için açığa çıkması-

[30] Heidegger "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda, kaynaksal doğruluğun üç farklı meydana gelme biçiminden bahseder; bunlardan birisi felsefedir, bir diğeri devlet kurma, üçüncüsü ise sanattır. Dolayısıyla tüm bunlar, kaynaksal doğruluğun üç farklı meydana geliş tarzı olarak karşımıza çıkar. Bkz. Heidegger 1977: 49-50.

nın, o kişinin bire bir o şey ile temas etmiş olmasıyla ilgisi yoktur: Heidegger nasıl ki çiftçi kadının ayakkabılarını giymediği halde onlardaki araçsal öze bir sanat yapıtı yoluyla erişebildiğine inanıyorsa, benzer şekilde, doğrudan "*aletheia*" kelimesini kullanarak Grekçe felsefe yapan bir Grek olmasa da, Greklerdeki *aletheia*'nın, yani *doğuruluğun* özüne, felsefe yapan bir *Alman* olma yoluyla, onlardan dahi daha fazla erişebileceğine inanmıştır. Daha önceki satırlarda da ifade ettiğimiz gibi, Heidegger'in sanata yönelerek sanat yapıtlarında doğuruluğun ortaya çıktığını göstermesinin önemli nedenlerinden birisi, *Varlık ve Zaman*'da öne sürmüş olduğu "*aletheia*" olarak kaynaksal doğruluk anlayışının, fenomenolojik olarak sadece felsefenin sınırları içinde kalındığı sürece, insanın gündelik hayatında hüküm süren doğruluğun-uygunluk-anlayışı kadar kolaylıkla temellendirilemiyor olmasında yatar. Heidegger açısından, kaynaksal doğruluğun yeterince içerik ve somutluk kazanmasında felsefenin dışındaki biricik elverişli fenomen, bu nedenle, *sanattır*. Peki o halde, daha da ayrıntılı bir fenomenolojik betimleme talep edecek şekilde soracak olursak, Van Gogh'un tablosu bunu *nasıl* başarmaktadır? İşte bu sorunun yanıtını vermemiz, bu yazının Heidegger'in sanat anlayışında oynadığı kritik rolünü aydınlatmayı hedeflediğimiz "yeryüzü" kavramını, gelmiş olduğumuz noktanın daha da ötesinde açmamızı ve bir fenomen olarak onu daha da derin bir katmanı açısından kavramamızı gerektirir.

5. Yeryüzü ile Dünya Arasındaki Çekişmede Ayakkabının De-formasyonunun Onun Araçsallığının Doğuruluğu Olarak Belirmesi

Sanat yapıtlarında doğuruluğun nasıl ortaya çıktığını fenomenolojik olarak betimleyebilmek için, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'daki "dünya" kavramının dışında ilk kez bu metninde bir de "yeryüzü" (*Erde*) kavramını işin içine soktuğunun altını birkaç kez çizdik. Heidegger, sanat yapıtının, yeryüzü ile dünyanın çekişmesini (*Streit*) içerdiğini ve bir dünya kurduğunu; bununla birlikte kurduğu o dünyanın içinden yeryüzünün de ilk kez kendisini yeryüzü olarak gösterdiğini ve yeryüzünün böylece kendisi, yani "yeryüzü olarak" öne çıktığını belirtir. *Sanat yapıtı, yeryüzünü yeryüzü olmaya bırakır* (Heidegger 1977: 32). O halde

yeryüzünü yeryüzü olmaya bırakmak ne anlama gelir? Burada önemli olan nokta Heidegger'in, sanat yapıtı ile araç vazifesi gören zanaat ürününü ayırt ederek, araçların var olma biçiminde, yeryüzünün dünya karşısında geri çekilerek gizlenmesi; kendini sanat yapıtlarında olduğu gibi göstermemesi üzerinden çok önemli bir karşıtlığı gündeme getiriyor olmasıdır: Çiftçi kadının her gün kullandığı ayakkabıları, onun o ayakkabılarla yeryüzünde hareket ederek yer değiştirmesi, yürümesi sırasındaki teknik işleviyle öne çıkarken, ayakkabının kendisinden yapıldığı yeryüzü maddesi onu kullanan kişi için geri plana çekilerek görünmez hale gelir. Yeryüzü, çiftçi kadının her gün yürüdüğü ayakkabılarında gizlidir; adeta ayakkabı formuyla mühürlenmiştir. Ayakkabının maddesi, kadının ayakkabıların kullanımı sırasında onların el-altındalığının arka planında, onun öne çıkan formunun ardında görünmez olur. Ayakkabındaki yeryüzü unsuru, ayakkabu formunun içinde saklanır ve orada, çiftçi kadının "dünyasında" bu form tarafından korunur (bewahren). Van Gogh'un tablosuna bakarak tablodaki ayakkabılarda gördüğünü ortaya koyan Heidegger'in, aslında bu ayakkabıların tam da el-altında olarak kullanılmışlığından kaynaklı olarak onların kendisinde ortaya çıkan *yıpranma* ve *deformasyon* durumunda belirginleşen yeryüzü unsurlarını dile getirişini onun metninde okuyor olmamız bu yüzden bir tesadüf değildir: Mesela ayakkabıların yıpranmış ve içerisi karanlık görünen ağzına baktığında, Heidegger çiftçi kadının işini yaparken attığı zahmetli adımların, hatta burada çekilen *zahmetin ya da emeğin kendisinin* görünür hale geldiğini dile getirir. Bu zahmetin kendisi, kadının ayaklarının toprak karşısında hasar almaya karşı ayakkabı tarafından her korunduğu vakit, aynı zamanda o toprağın o ayakkabıları sürekli eskiterek deforme etmesi ile bir "yeryüzü-dünya" çekişmesi olarak vuku bulur. *Ayakkabı kullanıldıkça eskimiş ve sahip olduğu form bozulmuştur ve bu bozulma da, ayakkabıda saklanan yeryüzünün, Van Gogh tarafından bir tabloda öne çıkarılarak "ışıldaması"nı sağlayan bir olanak sağlamıştır.* Ayakkabının derisindeki renk değişimi ve yıpranmada, basılan toprağın nemi ve zenginliği kendisini açığa çıkmaktadır. Kaynaksal doğruluk, tam da bu formun bozulmasından kendisini dışarıya çıkarmakta, ışımakta (zum Vorschein kommen), daha da doğrusu, *meydana gelmektedir*. İlk bakışta Van Gogh'un çizdiği her ne kadar bir çift

ayakkabı gibi görünse de, o, aslında tablosunda bize o ayakkabıların bir zamanlar üretilmek için hammadde olarak kullanılan yeryüzü unsurlarıyla yeniden buluşturur; ayakkabının varlığında onlarla yapılan *işi, zahmeti, emeği, çileyi, tarlayı, toprağı, hasadı, gökyüzünü, rüzgarı*, kısacası o ayakkabının çiftçi kadının hayatında bir parçası olduğu ve yeryüzünü içinde barındıran çok daha geniş bir anlam bağlamını, bu ayakkabıların yıpranmışlığından dışarı doğru taşırarak, ayakkabının formundan dışarıya adeta *sıçratarak* (*Springen*) görünür kılar. Yeryüzü, yine kendisinden korunmak için kendisine form verilen ayakkabılardaki yeryüzünü, yani *kendi kendisini*, o ayakkabıları her deforme ettiğinde, kendisine *geri çağırır*. Tablonun resmettiği, yeryüzünün işte bu öz-çağrısı, bu öze-dönüşüdür. Ayakkabıların ayakkabılığının fenomenolojik olarak tam da bu ait olduğu daha geniş yeryüzü-dünya anlam bağlamı içerisinde kendi "el-altındalığı" açısından görünür hale gelmesini sağlayan, bu çağrıya Van Gogh'un kulak vermiş olmasıdır. O halde, ***burada asıl resmedilen bir çift ayakkabı değildir;*** ayakkabıların ait olduğu dünyanın yeryüzü ile çekiştiği haldeki kendisidir. Dolayısıyla ayakkabıyı kullanmadığı halde ona tabloda bakan Heidegger için tablodaki ayakkabılardan, daha doğrusu onların deforme olmuş her bir uğrağından, adeta yeryüzünün açığa çıktığı, onun ait olduğu tüm dünyasal bağlamın da yeryüzünün bu ışıması sayesinde aynı zamanda aydınlandığı, görünür hale geldiği açıktır. Ayakkabılar tablonun dışında, çiftçi kadınca el-altında bir araç olarak kullanılırken söz konusu olan sahici olmayan gündelik varoluş, kadının kendi ayakkabılarının el-altındalığının üzerini kadın için örtmektedir; çünkü kadın, kendi ayakkabılarının ait olduğu anlamlı ve çok geniş bir dünya bağlamına bir yandan da *körleşmiştir*. Ayakkabıların bu varolma biçiminde, onların dünyada ürettiği işe ne kadar çok odaklanılırsa, bu odaklanma o denli iki şekilde sonuçlanır: *Birincisi*, üretilen işin olanağı olarak kullanılan bir aracın formuna çok fazla odaklanıldığından, o dünyasal formu taşıyan yeryüzü unsuru, formun arkasında silikleşir ve geri plana itilir. Öyle ki, uzun zamandır kullanılan bir çift ayakkabıdan birisinin tabanı bir anda delindiğinde ya da burnu açılıp kullanılmaz hale geldiğinde, onu kullanan kişi ancak teleolojik gündelik yaşam akışındaki bu negatif yaşantı sayesinde *ayakkabılarının ayakkabılığı*

ile, araçsal özün açığa çıkması bakımından yüzleşebilir. Bu yüzleşme olmadığı sürece, ondaki eskimeyi, yıpranmayı *unuturcasına* onları kullanma eğilimindedir. Ancak buna ek ve *ikinci olarak*, el-altındaki araçta saklanan yeryüzünün aracın dünyasal formu karşısındaki bu geri çekilişi, bir yandan da o aracı kullananın ait olduğu *geniş dünya bağlamının da o kişiden geri çekilip karanlıkta kalmasına* neden olur. Dolayısıyla çiftçi kadın kullandığı aracın formuna odaklandıkça, onun maddesel içeriğindeki yeryüzü nasıl geri çekiliyorsa, o aracın kendisine bağlı olduğu geniş ve formel dünya bağlamı da aynı zamanda kadının görüş alanından geriye çekilmekte ve onun karşısında görünmez olmaktadır. Burada karşımıza çıkan, kaynaksal doğruluk olarak açığa-çıkmanın karşıtı olan kaynaksal doğru-olmama anlamında, belirli bir fenomenal alanın geri çekilerek kapalı, örtük, gizli kalmasıdır (*verschlossen/verborgen bleiben*). Bu, sahici olmayan gündelik yaşamın getirdiği bir doğru-olmama-içinde-var-olma (*in der Unwahrheit sein*) halidir. Heidegger'in altını özellikle çizdiği üzere, Dasein'ın doğuru-olmayanın içinde olması da varlığın doğuruluğunun içinde olması kadar ona ait *özsel* bir özelliğidir. Van Gogh, ister kendisine, ister bir çiftçi kadına ait olsun, bu ayakkabıları tablosunda öyle bir şekilde resmetmiştir ki, burada sözünü ettiğimiz varlığın her iki biçimdeki geri çekilişini de *değilleyerek ters yüz etmektedir:* Birinci olarak ayakkabıların el-altında kullanımı sırasında onun dünyasal formu ardında bastırılıp göz ardı edilen yeryüzünü (dolayısıyla ayakkabı formunu taşıyan maddeyi) tekrar açığa çıkarmak bakımından; ikinci olarak yeryüzünü açığa çıkartırken, o maddenin işaret ettiği diğer tüm yeryüzü unsurlarını öne çıkartarak, ayakkabının ait olduğu dünyanın kendisine *yerleşmiş olduğu* yeryüzünün bütünselliğinde taşınan dünyanın kendisini *bir bütün olarak* açığa çıkartmak bakımından ters yüz etmektedir. Bu ters yüz ediş ile, yeryüzünün, onun kendisinden bir *formasyon* yoluyla ortaya çıkartılmış olan bir aracın, bir zamanlar ait olduğu doğaya geri çağrılmasının *fısıltısı* duyulur. Yeryüzü, bir zamanlar ondan yapılıp yalıtılmış "dünyasal" olanı, de-formasyon yoluyla kendisine geri çağırmaktadır. İşte bu çağrıya kulak vermek, yeryüzünün fısıltısını, tabloda görünür kılmak, Heidegger'in "yeryüzünü yeryüzü olmaya bırakmak" dediği şeydir; çünkü yeryüzü bu tabloda, onun ayakkabı formunun ardındaki bastırılmışlığından; kendi görünmez

hale gelişinden hem o ayakkabıları, hem de onların formu ardındaki yeryüzünü serbestler, özgürleştirir. Van Gogh, bu yolla ayakkabıların el-altındalığının ait olduğu bütünsel ontolojik yapıyı, birbiriyle çekişen yeryüzü ve dünyanın birlikteliği olarak tabloda görünür kılmış olur. O halde yeryüzü ile dünyanın bu tabloda bir *çekişme* içinde olduğunu söylemek de şu anlama gelir: Van Gogh, ayakkabıların sadece el-altındalığından kaynaklanan araçsal formuna odaklanarak ondaki yeryüzüne karşı körleşmemiz karşısında, ayakkabılardaki bu dünyasal/araçsal formun kendisindeki *bozulmaya, yıpranmaya, eskimeye* dikkatimizi özellikle çekmektedir; çünkü bu çekişmenin fenomen olarak görünme ve somutlaşma biçimi, tam da bu deformasyonun kendisidir. Bu deformasyon, ayakkabıda gizlenen yeryüzünün, dünyanın ona verdiği form tarafından teknik olarak kontrol edilmesi ve belirli bir amaca ulaşmak için kullanılması durumunda, yeryüzünün ona verilmeye çalışılan bu forma direnç gösterdiğini, dolayısıyla *dünya ile bir çekişme içinde olduğunu* göstermektedir.

"*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda, Heidegger'in "yeryüzü ile dünya arasındaki çekişme" olarak ortaya koyduğu fenomeni, daha sonra *Riß* (çatlak/yarık) kavramı ile daha da geliştirerek bu çekişmeyi fenomenolojik olarak bir adım daha ileri götürdüğünü ve daha sonra da *Gestalt* kavramı ile doruk noktasına getirdiğini görürüz (Heidegger 1977: 51). Ancak "çekişme" kavramını fenomenolojik olarak daha da fazla içeriklendirmemizi sağlayacak bu temel kavramları açmak, Heidegger'in metninde bir başka sanat yapıtı örneği olarak verdiği Grek tapınağını (Heidegger 1977: 27-29) ayrıntılı olarak tartışmamızı ve bu kavramları bu tapınak örneği bağlamında işlememizi gerektirdiğinden, bu yazının sınırlarını aşan bu işe girişmeyi başka bir çalışmaya bırakıyoruz.

Sonuç: Sanat Yapıtında Hayret Unsuru olarak Yeryüzü

Geldiğimiz noktada, Heidegger'in "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda özünde neyi amaçladığını son bir kez sağlam şekilde saptamak için elimizde fazlasıyla bulgu birikmiştir: *Varlık ve Zaman*'da ortaya koyduğu kaynaksal doğruluk anlayışının erken dönemindeki görece formel ve soyut betimlenişini, *Varlık ve Za-*

man'da orada-varlığın varoluşsal analitiği üzerinden ve onun ontik yapısına uyarlama yoluyla somutlaştırma yoluna giden Heidegger, her ne kadar bunu yaparken "gizlenmemişlik" kelimesini bağlama göre bir grup kelime ile orada-varlığın olanaklılıkları olarak göstermek stratejisini izlemiş olsa da, orada-varlığın olanakları olarak ortaya konan "gizlenmemişlik" kavramı iki nedenle soyut kalmıştır. Birincisi, orada-varlıktan yola çıkan ve en nihayetinde en genel anlamıyla "varlığın anlamı"na ulaşmayı hedefleyen temel-ontoloji, orada-varlığın ontolojik yapısını aşamamış ve varlığın kendisine bir sıçrama gerçekleştiremediğinden bir çeşit "orada-varlık-merkezcilik" olarak kalmıştır. İkincisi, kaynaksal doğruluk, "uygunluk olarak doğruluk" anlayışının üzerine inşa edilmiş geleneksel dilin içerisinde kendine bir ifade alanı bulamamaktadır; çünkü bu doğuruluk biçimi ile bu gündelik dil birbirleri ile uzlaşmazdır. Bu da, *geleneksel dilin yetersizliği* problemidir. O halde, çözüm, kaynaksal doğruluğa daha uygun başka bir dil bulmakta düğümlenir.

Birinci nedeni bertaraf etmek için, varlığın kaynaksal doğruluğunun fenomenolojik olarak somutluk kazanması amacıyla "orada-varlık"ın ontolojik yapısı artık terk edilecekse, bunun yerine kaynaksal doğruluğun tam anlamıyla somut olarak kavranmasında hangi var-olan bir çıkış noktası oluşturabilir? Üstelik bu alternatif var-olanın, aynı zamanda ikinci nedeni de bertaraf edebilmesi, dolayısıyla, kaynaksal doğruluğun somut bir belirlenim kazanmasının önündeki dilsel engeli de ortadan kaldırabilmesi gerekir. Heidegger bu "hangi var-olan" sorusuna "sanat" yanıtını, sanat üzerine yazdığı metin ile pratikte vermiş olur. Böylelikle kaynaksal doğruluğun soyut kalmasının iki nedeni birden bertaraf edilmiş olur. Bu yeni düşünme yolu, bir fenomen olarak kaynaksal doğruluğun yine bir fenomen olan sanat yapıtında nasıl görünüşe geldiği sorusuna yanıt verebilmek için Heidegger tarafından "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda tesis edilir. Kaynaksal doğruluğu *yeryüzünde* cereyan eden ontolojik bir olay olarak somutlaştırarak olgunlaştırmak, Heidegger'in "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"ndaki temel amaçlarından birisidir. Onun bu yapıtında ilk kez erken döneminden farklı olarak gündeme getirdiği ve "dünya"nın yanına onunla bir ikili oluşturacak şekilde kattığı temel kavram olan "yeryüzü", bu bağlamda, tam da bu *so-*

mutlaştırma ve *içeriklendirme* işini üstlenirken, gündelik yaşamda kolaylıkla örneklendirilemeyen kaynaksal doğruluk, sanat yapıtları alanında somutluk kazanmış olur.

Bu noktaya kadar yapılmış olan saptama ve analizlerden açıkça ortaya çıktığı gibi, sanat, Heidegger açısından gündelik yaşantımızda yaygın olarak bağlı kaldığımız ve sahici olmayan varoluşumuza ait "doğruluğun uygunluk anlayışı"ndan çok, bu anlayışın kaynağında olan ama yine bu geleneksel ve sağduyusal anlayış tarafından üzeri örtülen kaynaksal doğruluk anlayışının somut bir fenomen olarak *cisimleşmesi* olması (yeryüzüleşmesi, bir yüze kavuşması) bakımından son derece elverişli bir fenomendir. Dolayısıyla, "*Sanat Yapıtının Kaynağı*", *Varlık ve Zaman*'da temelleri atılmış ama fenomenal olarak yeterince somut olarak betimlenememiş bir doğruluk anlayışının sanat üzerinden olgunlaştırılmasının bir uğrağı olarak okunmalı ve sanat üzerine olan bu metnin, "dönüş" (*Kehre*) evresinin başlarına denk düşüyor olmasına rağmen *Varlık ve Zaman* ile oluşturduğu süreklilik gözden kaçırılmamalıdır. Heidegger sanat yapıtının kaynaksal doğruluğun ortaya çıkma alanı olduğunu öne sürebilmek için "*Sanat Yapıtının Kaynağı*"nda, felsefesinde yeni bir temel kavram olan 'yeryüzü'nün yardımına başvurmuştur: *Yeryüzü*, sanat yapıtlarının var-olanın doğuruluğunu ortaya koymalarını sağlayacak şekilde gizinden sıyrılan, açığa çıkan ve böylelikle doğuruluk olayının gerçekleşmesinde kilit rol oynayan biricik ontolojik unsur olarak karşımıza çıkar.

Açığa çıkmışlık ya da gizlenmemişlik (*Unverborgenheit*) olarak doğuruluk, gündelik yaşantımızda belirdiği şekliyle bir gerçekliği tekrar üreten, onu yineleyen, kopyalayan bir doğuruluk biçimi olmaktan çok, *daha önce var olmayanı* (*sanat yapıtını*) *varlığa getiren bir doğuruluk biçimi* olduğu için, diğer bir deyişle, *doğurgan*, yeni bir şeyi *doğuran, dünyaya getiren* bir *doğuruluk* tarzı olduğundan, sanat yapıtları kaynaksal doğruluk anlayışının kendisini somut olarak göstermesine son derece elverişli bir fenomenal alan oluşturur. Burada, sanat yapıtlarında "yeni" olan, "kaynaksal" olan, yani insanı *tekrar etmek, yinelemekten*, özgürleştiren unsur kuşkusuz *yeryüzüdür;* çünkü yeryüzünün dünya karşısında öne çıkarılması, dünyanın formel yapısının sıradan yinelenişinde ansızın beliren beklenmedik, olağanüstü bir *ara-*

lanma yaratır. Bu aralanmanın içinden *yeni* bir şey *yükselip doğar.* Formun içinde/ardında unutulmuş olan yeryüzü (madde) yeniden anımsanır. Yeryüzü, yapıtta, *olağandışı* olanla, *yeni* olanla karşılaştığımızda *hayrete düşmemizi* mümkün kılan, "güzel" bulduğumuz bir yapıttaki *tazeliği* sağlayan biricik unsurdur. Yinelenebilir olmayan bu tazelik, yeryüzünün koşulsuz *somutluğu* olarak bize çarpar; çünkü soyutlanabilir olan, yinelenebilir olandır. Oysaki bir sanat yapıtında karşılaştığımız o yinelenemeyecek, içine nüfuz edemeyeceğimiz kadar yeryüzünün kendisinden fışkırdığı tazelik, o kadar biriciktir ki, ondan hiçbir şey soyutlayamadığımız ölçüde, bize kendisini kusursuz ve aşılmaz bir *somutluk* olarak sunar. Burada, *somutluk* da ilk kez ulaşabileceği en yüksek mertebeye ulaşarak bize kendi özünü "somutluk" olarak gösterir. Bu somutluk, aynı zamanda, kaynaksal doğruluğun kendisinin kazandığı somutluktur bir yandan da. Kaynaksal doğruluk kendisini soyuttan somuta sanat yapıtında yerleştirir böylece. Bu bağlamda, Heidegger, sanatın bir öykünme ya da taklit (*mimesis*) olduğu fikrini de kaynaksal doğruluğun sanat yapıtlarında beden bulduğunu öne sürüyor olmasının gerektirdiği haklı bir tutarlılıkla reddeder (Heidegger 1977: 21). Bununla birlikte, sanatın özünü "şiir sanatı" (*Dichtung*) olarak belirleyen Heidegger, onun bize daha önce hiç karşılaşmadığımız, yepyeni bir şey veriyor olması ile "olağan" ve "alışılmış" olanı alt üst ettiğinin ve "olağandışı" ile karşılaşmamızı sağladığının altını çizer (Heidegger 1977: 63). Böylelikle, Heidegger'in ortaya koyduğu, sanatın üç biçimde ortaya çıkan kuruculuk (*Stiftung*) karakteri kritik bir önem taşır: Sanat, (1) bahşetmek (*Schenken*) anlamında; (2) yeni bir başlangıç (*Anfang*) anlamında ve (3) temel atma (*Gründung*) anlamında *kurucudur* (Heidegger 1977: 63). Burada "kuruculuk" ile kastedilen, yeni bir dünyayı ortaya çıkarmak, daha önce var olmayana varlığını kazandırmaktır. Bu saydığımız üç unsur da, bunu yapmanın üç biçimi olarak öne sürülmüştür. Sanat, bize mevcut, olağan olanı tekrar ederek geri vermediği için, mecvut olmayanı, henüz burada olmayan bir şeyi, yani şimdi bizim için "Hiçlik" (*Nichts*) olanı, "yeni olan" olarak vermekle, bir *bağışta* bulunmakta, yepyeni bir dünyayı bize *bahşetmektedir* (*Schenken*) ve işte bu aynı zamanda, geçmişi geride bırakan, onunla arasına mesafe koyabilen bir başlangıç da (*Anfang*) sağlamakta-

dır. Diğer yandan sanatın bunu başarması, yeni bir şeyi başlatması, ancak onun eski olanı yıkıp onun yerine yepyeni bir varlık *zemini yerleştirebiliyor*, yani yepyeni bir temel atıyor (*Gründung*) olmasıyla mümkündür. Sanat eğer yeni olanı eskinin karşısında ortaya koyacak bu yeni varlık zemininin temelini atıyorsa, bunu, ancak hiçlikle bir ilişki kurarak yapabilir; mevcut olana bakarak, eski olanı taklit ederek gerçekleştiremez. Sanat bu nedenle aynı zamanda kendi kendisini de temellendirecek bir *öz-yeterliliğe* de sahip olmalıdır: Hem temellendiren, hem de kendi kendisini temellendiren (*Selbst-gründend*) olmalıdır.

Heidegger'in sanata atfettiği bu üç özelliğin vurguladığı "alışılmış" ve "olağan"ı değilleyerek, bizi olağandışı olan ile karşı karşıya getirmesi ve böylece yeni bir başlangıç olanağını sunması ne anlama gelir? Sanat yapıtlarında, *doğa* (*physis*), *yeryüzü* olarak yeniden *doğuşa* gelir. Buna karşlılık, sanattaki doğuruluktan farklı olarak, günlük yaşantımızda dilin sanat-dışı ve sahici olmayan kullanımında "uygunluk olarak doğruluk" önceden verili bir gerçek dünyanın dil tarafından *mimetik* biçimde tekrarlanması açısından, verili dünya ile *uyuşma* ve *uzlaşım* içinde olmak zorundadır. Hava durumu raporları, dünyayı tekrar etmekten başka ne yapabilir? Bizi sarsamaz ve günlük yaşantımızın olağan, sahici olmayan akışını bozmak yerine, onu daha da sağlamlaştırır. Kemikleştirir. Uygunluk olarak doğruluk, yaşamımızdaki sahici olmayan varoluşumuza ne kadar yakınlık taşıyorsa, doğruluğun gizlenmemişlik olarak karşımıza çıkan kaynaksal biçimi, bir o kadar *mimetik olandan* uzak olmak durumundadır. Van Gogh'un bir sanat yapıtı olarak tablosu, işte bu nedenle çiftçi kadının dünyasının karşımızda baştan aşağı, kendi ait olduğu *kaynaktan yükselecek şekilde* kurulması ve böylece varlığa gelmesi olarak anlaşılmalıdır. Bir şeyin kendi kaynağından *doğ(u)rularak* gizinden sıyrılıp çıkması, aynı zamanda Greklerin *physis* dediğinin, yani *doğanın* dile gelmesidir. Doğa ise, yeryüzünün öteki adından başka bir şey değildir. Dünyanın sanat yapıtında kendisinden yükseldiği ve kendini gizinden sıyırdığı o biricik kaynak tam da bu yüzden, doğayı eğer diğer adı ile anacak olursak, *yeryüzüdür*. Bu kaynak, kendi kapanmışlığından serbestlenerek bize ulaştığında, olağandışı bir sarsıcılıkla bizi çarpar ve bize öylesine bir darbe vurur ki, alışageldiğimiz dünya temelinden sarsılır. Bu çarpışma, yeryüzünün yeryüzü dışındaki

hiçbir şey olmaya zorlanmadığında, onu hiçbir biçimde araçsallaştıramadığımızda karşımıza çıkan, içine nüfus etmemize direnen *kendiliğinin* varlığını bize duyurma biçimidir. Heidegger'in bu metninde "olağandışı"yı ve onun sarsıcı etkisini gündeme getirdiği halde, bu etkinin ontolojik anlamda ne olduğuna dair bir şey söylemediği noktada, son bir soruyu gündeme getirerek duracağız. Sanatta olağandışının bizde ontolojik bir hal olarak kendisiyle açıldığı bu sarsıcı durum nedir?

Olağandışının olağandışılığı, onun *hayret ettirme* (*Verwunderung*) niteliğinde yatar. Hayret (Wunder) bir zamanlar kaynaksal anlamdaki sahici felsefeyi başlatan varoluşsal temel hal (*Grundstimmung*) olarak ilk "başlangıca" aittir. Sanatın da bizde yeni bir başlangıcı tetikleme gücü eğer varsa, olağandışılığının bizde kendisini hayret üzerinden açması bir tesadüf değildir. Heidegger'in "Tekniğe Yönelik Soru"da modern tekniğin getirdiği tehlike karşısındaki biricik kurtarıcı adayı olarak sanatı yeni bir başlangıç için önermesi bu açıdan önemlidir (Heidegger 2000: 36). O halde, şu soru da gündeme gelir: *Felsefeyi başlatan* hayret ile *sanatın başlattığı* hayret aynı mıdır? Aynı olmasalar bile aralarında bir akrabalık var mıdır? Yanıtımız ne olursa olsun, sanatın bizde yarattığı hayretin, felsefenin başlamasına gücü yeten hayreti anımsattığı ve *dönmemiz* (*Kehren*) gereken bir *yer* olduğunu bize işaret ettiği açıktır. Bununla birlikte, açık olan ikinci bir şey daha vardır ki, o da, bu dönüşün (*Kehre*) artık bizim için ilk kaynağa bir geri-dönüş (*Zurück-kehren*) olamayacağıdır; çünkü her *sahici* ilk, yalnızca kendisine dönülemediği sürece "ilk" olarak adlandırılabilir.

Kaynakça

AKTOK, Özgür (2017). "Platon'un Mağarasına Dönüş Yolunda: Heidegger, Platon ve Aletheia", *Felsefidüşün Akademik Felsefe Dergisi*, Nisan, Sayı 8, ss. 47-79, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

AKTOK, Özgür (2010). "Sunuş", *Heidegger*, ed. Özgür Aktok-Metin Bal, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

GADAMER, Hans Georg "Zur Einführung" in HEIDEGGER, Martin (1986). *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ss. 102-125 Ditzingen: Reclam Universal-Bibliothek.

HEIDEGGER, Martin (1977). "Der Ursprung des Kunstwerkes" in

Holzwege GA 5, ss. 1-74, Frankfurt: Vittoria Klostermann.
HEIDEGGER, Martin (2000). "Die Frage nach Technik" in *Vorträge und Aufsätze* GA 7, ss. 4-36, Frankfurt: Vittoria Klostermann.
HEIDEGGER, Martin (1962). *Die Technik und die Kehre,* Pfulingen: Verlag Günther Nezke.
HEIDEGGER, Martin (1963). *Sein und Zeit,* 10. Basım, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
HEIDEGGER, Martin (1976). "Über den Humanismus", *Wegmarken* GA 9, ss. 313-364, Frankfurt am Main: Klostermann.
HEIDEGGER, Martin (2018) *Varlık ve Zaman,* çev. Kaan Ökten, 2. Basım, İstanbul: Alfa Yayınları.
HEIDEGGER, Martin (1997). *Vom Wesen der Wahrheit: Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* GA 34, 2nd ed. Freiburg lectures, Winter 1931–32, Frankfurt: Vittoria Klostermann.
HEMMING, Laurence (1998). "Speaking Out the Turn: Heidegger and the Kehre", *International Journal of Philosophical Studies,* 6 (3) October, ss. 393-423.
RICHARDSON, William L. (1963). *Heidegger: Through Phenomenology to Thought. Preface by Martin Heidegger,* Dordrecht: Martinis Nijhoff.
SCHAPIRO, Meyer (1968). "The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh" in *The Reach of Mind: Essays in memory of Kurt Goldstein,* ed. by M. Simmel, ss. 293-209, New York: Springer Publishing.
SHEEAN, Thomas (2000). "Kehre and Ereignis: A Prolegomenon to Introduction to Metaphysics," in Gregory Fried and Richard Polt, editors, *A Companion to Martin Heidegger's Introduction to Metaphysics,* New Haven: Yale University Press, ss. 3-16.
WRATHALL, Mark (2011). *Heidegger and Unconcealment: Truth, Language, and History,* Cambridge: Cambridge University Press.



Prova, Acemilik, Hafiflik

Cihan CAMCI[1]

"Yaşamı tersinden kolluyorum sanki/ yetişip öne geçiyorum sık sık"

Bezik Oynayan Kadınlar / Seniha Edip Cansever

Martin Heidegger, en çok referans alınan, yorumlanan, Richard Rorty'nin deyimiyle 20. yüzyılın en orijinal düşünürüdür. Rorty, nasıl 19. yüzyılda Kant'a referans vermeden felsefe yapılamazsa, 20. yüzyılda da Heidegger ve Wittgenstein'a referans vermeden felsefe yapamayacağımızı düşünüyordu. Bu iki düşünürün ortak özelliği nedir diye düşünürsek, her ikisinde de anlamın bağlamsallığı olduğunu söyleyebiliriz. Bir şeyin ne olduğunun anlamını, kullandığımız söz dağarlarının işlevselliğine göre belirlenebilir olması, şeylerin anlamlarının da öznenin karşısına aldığı bir nesne olarak değil, içinde anlamlı olduğu bu işlevsel bağlamlarda şey olmaları, bu iki filozofun ortak noktalarıdır diyebiliriz. Wittgenstein'ın anlamın olanaklılık koşulunu kullanım bağlamıyla sınırlamasından farklı olarak Heidegger'in, eski felsefenin varlık anlayışının, modern epistemolojiyi aşan bir yönelimle hala merak edilebileceğini göstermesi ise, Heidegger düşüncesinin esasıdır diyebiliriz. Bu esasın ne olduğunu ise, Heidegger'in öğrencilerinden Helena Weiss'ın 1941 yılında bir cümlede özetlediğini görüyoruz aslında... *Weiss, Varlık ve Zaman*'ın,

1 Prof. Dr, Akdeniz Üniversitesi, cihanc@akdeniz.edu.tr

(*Sein und Zeit*) aslında varlık zamandır demek olduğunu söylüyor. *Başlığı daha basitleştirmek için "ve"nin "dır" [is] olduğunu ileri sürebilirim: varlık zamandır* (Weiss 1941: 177) diyor. Tabi zaman bu bağlamda, fizik kavramı değil. Zaman, Wittgenstein'ın kullanım bağlamıyla açıkladığı gibi, Kant sonrası felsefede metafizik bir kavramdır. Uzama karşıtlık içinde, uzamsal sınırların ötesinde, onları aşan uzamsal bir bağlamda anlaşılıyor. Bu, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'daki uzun dipnotunda Hegel'in tezi olduğunu söylediği "Uzam zaman-*dır*"; "*Der Raum "ist" Zeit*" (Heidegger 2006: 432) tümcesindeki *dır, ist* anlamında uzamın kendisidir. Zaman, bu anlamda, henüz uzamsal mesafeyle belirlenmemişlik, saf ve yalın ontolojik boyutunda uzamdır. Henüz *kendi içinde* oluşundan ayrılmamış, bir yere gitmemiş gibidir. Bir bakıma evden ayrılmamış, evde oluş halinde düşünülebilir. Bu, zamanın, hızın ölçümü bağlamında mesafe kat ediş halinin olumsuzlanmasıyla -biz bu boyuta ancak yaşam dünyasındaki gündelik yapıp etmelerimizin, bu pratiklerimizdeki kamusal zamanın olumsuzlanmasıyla aşinalık kazanabiliriz; çünkü dünyada oluşa aşkınsal bir özne gibi değil, yaşam dünyasına fırlatılmış bir insan olarak başlarız- duyumsanabilir. Bu olumsuzlanmada zaman, bir olanaktır. *Henüz değil* halindedir. Bir başka deyişle, mesafesizlik, *Entfernen* halinde, sanki henüz orijinalliğinden uzaklaşarak kamusal, gündelik karakter kazanmamış, toplanmış gibi, kendi içinde, tüm uzamsal mesafelere eşit uzaklıkta, küresel, ama yine de devinim halindedir. Bu anlamda hem evde oluş hem de yolda oluş halindedir. Bu bağlamda hiçbir yere gitmeyen bir yolcu, aylak bir yürüyüşçünün devinimi bu kendi içinde kalan, döngüsel diyebileceğimiz devinimi anıştırabilir. Hiçbir evde yolda oluşu bitmeyeceği için, her evin içinde barındıran çatısını aşan bir evde oluşu duyumsamak için yürüyüşe benzer. Yürüyüşçü, bu bağlamda tamamlanmışlıkla, belirlenimle sınırlanmamış bir oluş haliyle hemhâldır diyebiliriz. Bir sanatçının da bu değirmisel devinimi eserinde, bir tür *yapma halinde toplanmışlığı* yansıtabileceğini söyleyebiliriz. Tamamlanmamışlık, belirlenmemişlik hali, eserin süre-giden yapma haliyle, bir tür açıklık haliyle anıştırılabilir. Zaten olmakta olanı anımsatabilir. Biz bunu, zamanın uzamsallaşmış, kamusal boyutunu aşan geçiş halinin kendisini anlamaya çalışabiliriz. Ancak bu, henüz insanın anlayışıyla

anlamlandırmadığı bir boyut olduğu için anlaşılamaz. Bir anlamda modern anlayışın ötesinde kalan ontolojik boyutun, modern anlayışın olanaklılık koşulu olan saf görü formu anlamındaki orijinal zamanın kendisini, anlayamayız ama bir tür mevcudiyetini kabul ederiz. Bu kabul ediş halimizdeki edilgen, henüz anlayışın etkin yönelimine girmemiş halimizde duyumsayabileceğimiz orijinal zaman, Yunan düşüncesindeki *varolan şeylerin varlığı* kavramının kullanım bağlamıyla aynı işlevi görüyor diye düşünebiliriz. İşte Helena Weiss'ın henüz 1941 yılında söylediği budur.

Aslında Heidegger *Varlık ve Zaman*'ın hemen başlarında, varlığın anlamını yeniden araştırmamız gerektiğini, bunun için de zamanın bu boyutunu açıklamak olduğunu söylüyor. Bergson'un bile Aristoteles'in zaman kavramını yorumlarken zamanın bu uzamsız boyutunu anlayamadığını, kendisinin bunu göstereceğini öne sürüyor. Bergson'la ilgili haksız olduğunu da söyleyebiliriz. Ama sonuçta Heidegger'in modern düşüncenin epistemolojik sınırlarının ötesinde, bizim anlayışımızla, bunun ötesinde kalan, bunu aşan *kendi için şey* arasındaki ontolojik farklılığı son derece orijinal ve ilgi çekici yorumlayışını anlayabilmek için, zamanın bu uzamsız boyutuna yönelimi, bu deneyimin anlamını hayal etmeliyiz.

Heidegger'in, Alman romantik geleneğindeki trajik anlayışın da etkisiyle, bu deneyimi sarsıcı, ciddi, yaşamsal önemde betimlediğini söyleyebiliriz. Biz bu çalışmada, Türkiye'deki ikinci Yeni şiir akımında yer alan, Cemal Süreya, Edip Cansever'in şiirlerinin ve Mehmet Sinan Kuran'ın *BUBU* adlı eserinin, uzamsız zaman ve bu zamana yöneliminin anlamını ironik, hafif ve trajik söylemle karşıtlık içinde sergilediğini öne süreceğiz. Böylece, Heidegger'in zamansal söz dağarının orijinalliğinin trajik çağrışımlarla birlikte anılmasının zorunlu olmayabileceğini, bir anlamda, Heidegger'le birlikte, ona karşın düşünülebileceğini göstermeye çalışacağız.

Cemal Süreya ikinci yeni şiir akımı içinde tanınan, Türk dilinin zenginleşmesinde önemli katkıları olan bir şair. Edebiyat eleştirmenleri genellikle onun erotizmini, renkli ve yaratıcı şakacılığını, özgürlükçü politik tutumunu öne çıkarırlar. Girdiği bir bahis, soyadının, *Süreyya*'nın, "y" harflerinden biri üzerinedir. Cemal Süreya, o bahsi kaybeder ve artık soyadı Süreyya değil,

Süreya haline gelir. Y harflerinden birini kaybetmiş ve soyadından sildirmiştir. Renkli aşklarıyla ünlüdür. Evlenmeyi de sever... Ece Ayhan'ın aktardığı bir hikâye bunu doğruluyor. "Cemal Süreya pek evlenme meraklısıydı" diyor Ece Ayhan... Evlenmek istediği kadına düğmesini koparır, verir, "diker misin?" diye sorarmış. Bu onun evlenme teklif etme yoluymuş...

Cemal Süreya gerçekten de tutkulu, erotik, tutkusunu bir gülümseyişe aktarabilen şairdi. Bununla birlikte Cemal Süreya'da tutku, erotik bir anlamdan öteye uzanıyor. Birine, bir şeye duyulan tutkuyu öyle hissettiriyor ki, bu duyuş, bir şeye duyulan tutkunun ötesine geçiyor. Heidegger *Varlık ve Zaman*'ın başlarında varlık, Sein, tür-cins ilişkisinde anlaşılamaz; saf ve yalın *aşkınlıktır-geçiştir, Sein ist das transcendens schlechthin* diyor (Heidegger 2006: 38). Buradaki transcendens, aşkınlık sözcüğü, aslında tür-cins hiyerarşisinin ötesine geçiş, anlamında saf geçiş anlamındadır. Bu bağlamda Cemal Süreya'nın tutkusunun bir şeye duyulan tutkunun ötesine geçişi, onu aşması, saf ve yalın tutkuyu, varlığı anımsatan bir geçiş olarak duyuruyor diyebiliriz. Özellikle *Sıcak Nal ve Güz Bitimi*'ndeki şiirlerinde tutku nesnesini yitirir. *Öteye geçiş* için bir vesileye dönüşür: *Yürüyor muyduk, /Yoksa bir doğa parçasının/Altını mı çizdiriyorlardı bize?* dizelerinde, yönsüz, belirlenmemiş, sınırlanmamış bir yerde (3. çoğul şahıs anlatıcı) yürüyor gibidir. Gönüllü kaybolmuşluğun esrikliğini anlatır: *Bir yere geldik ki/Hiçbir sokağın adı yok/.../Bir yere geldik ki /.../Bu toptan içine devrildiğimiz/Bu bir şey, bir değirmi,/Anlatılmaz bu, bu bir gülümseme* (Süreya 2010: 213).

Değirmi, eski Türkçe *tegirme, dönüş, çevrim* sözcüklerinden geliyor. *Yuvarlak, küresel, toplanmışlık* anlamları da var. Süreya'nın toptan içine devrildiğimizi söylediği değirmiyi, *içinde oluş, in sein* anlamında hayal edebilir miyiz? Heidegger, *Nedir bu Felsefe*'de varlığın, *hemen hemen toplanmışlık (versammelt) olduğunu söyler: Varlık varolanı, varolmakla toplar. Varlık toplamadır- logos* (Heidegger 1990: 22). Varoluşun kendisini (varlık, Sein, zamansal karakteri bağlamında, her ne kadar farklı sözcüklerle ifade ediliyorsa da, bence en geniş bağlamda ola-geliş, varoluş anlamındadır) düşünmek istediğimizde, onu içinde varolan her şeyi çevreleyen bir form olarak düşünebiliriz. Her şeyi içinde toplayan zamandır. Bu anlamda varlık, farklı bir devinim

– döngüsel, yani değirmisel - hayal edebileceğimiz orijinal zamansallıktır. Bu farklı devinim halinde, sanki varolan her şey henüz *Bir*'den ayrılıp, çoğalıp farklılaşarak varolmaya başlamamışçasına hayal edilebilir.

Platon *Timaeus* diyaloğunun 38. bölümünde, zamanın uzamsal yer değişikliği olarak açıkladığı altı deviniminden başka, yedinci bir deviniminden söz eder (Platon 2015: 38/a). Bir tür önsel ve ontolojik mevcudiyetini varsaydığımız orijinal zaman kavramının kökeni bu bölümdedir diyebiliriz. Hiçbir yere, öne ya da arkaya, ileri ya da geri, şu ya da bu yöne gitmeyen, *orijinal halde yerinde sayar gibi* hayal edebileceğimiz bir devinim...[2] Zamanın uzamsal ölçülebilirliği, noktasal belirlenimlerini aşan, hiçbir yerde işaretlenemeyen, hiçbir uzamsal boyuta yakın ya da uzak olamadığı için küresel, Cemal Süreya'nın *değirmisel* dediği *biçimde* hayal ediliyor.

Şölen'de Platon'un, insanların belirli bir yöne gidebilmek için iki ayaklı oluşlarının, bir tür eksiklik, yarımlık olduğunu söylediğini görüyoruz. Küreselliğin henüz belirlenmemiş, hiçbir yere doğru yönelmemişliğin eksikliği gibidir bu...[3] Hegel'in ve roman-

[2] Anaximandros zamanın, var olan sonlu şeylerin, karşıtları ile çelişkili ilişkileri, varoluş-yokoluş sürecinin sınırlarını kökeni olduğunu düşünmüştü. Bu kökene *Aperion* diyordu. Kendisi değişmeyen ve sınırsız olan *Apeiron* ilkesi, zamanın varoluş ve yok oluşun belirlediği sonluluğu, belirlenmişliği aşıyordu. Bu anlamda *Apeiron* ilkesinin zamanın uzamı aşan boyutunun ilk yorumu olduğunu düşünebiliriz. Sonra Empedokles, Platon'dan önce yaşamın birbirine geçişli halini, her şeyin bir araya gelip ayrışma sürecini *sphairos, küresel* bir ritim olarak düşünür. Anaximandros'tan başlatabileceğimiz bu yorumlarda zamanın kendi içindeki küresel devinim boyutunu, uzamsal indirgeyiciliği aşan saf boyutunu görebiliriz. Bergson'un *süre, duree* kavramına kadar uzatabileceğimiz bir düşüncenin uzanışından söz edebiliriz. Platon'da orijinal olan, *Timaeus*'ta bu döngüselliğin bir tür mevcudiyetini, bu mevcudiyetin zamanın geçmiş ve gelecek kiplerini içinde toplayıp aşan bir *an, şimdi* halini görmüş olmasıydı. Platon'un bu yorumundaki mevcudiyette, aylaklıktaki bir yere gitmeyişin uzamsız zamanı duyumsama olanağı ile ilişkilendirebileceğimiz -en azından ilham verecek kadar- şeyler bulabiliriz.

[3] Delfi'deki Omphalos taşını bu bağlamda düşünebiliriz. *Omphalos, merkez, göbek* demektir. Delfi'deki Omphalos taşının, yeryüzünün merkezi, tüm uzamsal konumlara eşit mesafede olan göbeği olduğu varsayılır. Yine bu taş, inanışa göre, zaman tanrısı Kronos'un, oğlu Zeus sanarak

tik düşünürlerin belirlenmemişlik, *Unbestimmheit, dolaysız yakınlık, açıklık* diye çevirebileceğimiz *Unmittelbarkeit* kavramlarıyla yorumladıkları bir saflık olarak görebiliriz bu eksikliği... Romantik düşüncedeki yoksunluk, bu eksikliği giderebilme arzusu, ayrı düştüğümüz yuvamızı arayış anlamındadır. Bu bağlamda evde olmayı arayış, bu *henüz uzamsal belirlenimle saflığı bozulan hiçbir yerde olmayışı* arayıştır diyebiliriz.

Hegel, bu *ilk önceki hâl* olarak gördüğü belirlenmemişliğin olumsuzlanma olmadığını, *henüz hiçbir ayrışma olmamış hâl* anlamında *toplanmışlık, varoluşun kendisi* olduğunu söylüyor (Houlgate 2006: 82). Heidegger'in *varlık toplanmışlıktır* sözü de bu yorumun devamıdır. Belirlenim, ayrı düşmüşlük olarak yarımlık gibidir. Hegel'in belirlenim, *bestimmheit* sözcüğü, Latince *de-terminatio* sözcüğünden geliyor. *Termini*, zamansal geçişin sınırlandırılması, bölünmesi demek. *Tempus, tempo*, zamanın ritmi, akışı demek... *De-terminatio*, zamanın, yani ritmin kesintiye uğraması anlamında düşünülebilir.

Platon, *Thaetetus* 172-77'de, önceden belirlenmiş amaçlara ulaşma peşinde telaşla koşuşturan politikacı ile filozofu karşılaştırır. Filozof, bu telaşı kesintiye uğratabilecek olandır. *Onun boş zamanı* vardır. Bu boş zaman sayesinde özgürdür. Özgürlüğü, belirlenmişliği henüz belirlenmemişlik gibi yeniden düşünmek içindir. Bu bağlamda filozof, unuttuğumuz bir şeyi anımsatmak için, zamanın kesintiye uğrayışına direnen bir aylaktır belki de...

Cemal Süreya'nın, *Bir yere geldik ki / Hiçbir sokağın adı yok* dizesini, boş, yani uzamsal belirlenimle içeriklendirilmemiş orijinal zamanın mevcudiyete geliş yeri olarak hayal edebiliriz. Bu bağlamda değirmi, Heidegger'in, Sokrates için - Sokrates'in rüzgârın önünde, *Zugwind, henüz yola çıkmadan önce rüzgârı dinleyiş halinde* (*Zugwind dieses Zuges*) olduğunu söylüyor (Heidegger 2002: 328)- yolculuğa çıkmanın provası, geçici bir suret, bir taslak yorumundaki *bir yere doğru yönelmeden yolda olma halidir.* Sokrates rüzgâra açık, yolculuğun provasını yapar gibidir. Cemal Süreya provayı şöyle anlatıyor: *Merdivenlerin oraya koşuyorum / Beklemek Gövde kazanması Zamanın / Çok erken gelmişim, seni bulamıyorum / Bir şeyin provası yapılıyor sanki.*

yuttuğu taştır. Ama bu taşı yok edemez Kronos... Zaman, geçişiyle her şeyi yok eder; ama geçişinin hiçbir yerde varolmayışının her yere aynı yakınlıkta hayal edilebilmesini yok edemez.

Provası yapılan *bir şey*, gelmesini, gerçekleşmesini umduğumuz, beklediğimiz şeydir. Belki bize -*kendimizi içinde içine düşmüş bulduğumuz bu akışta anlamlı bir halde varolmayı umabilelim diye*- söz verilmiş, yaklaşmış, kapı eşiğinde gölgesi görülen bir olanak... Süreya'nın, *Günü tam gelmemiş olarak bir yanını gizleyen duygu* diye anlattığı, Edip Cansever'in, *bayram öncesi suskunluğu* diye betimlediği, arife günü duygusu...

Prova sözcüğü İtalyanca *proba* veya *prova* sözcüğünden dilimize geçmiş... İtalyanca sözcük, Latince, *denemek, yinelemek, gerçek olaydan önce sanki gerçekmiş gibi yaparak gerçeği taklit etmek, yinelenen deneyim* anlamında düşünebileceğimiz *probare* fiilinden geliyor. Aynı kökten İngilizceye *probable, olası, henüz gerçekleşmemiş ama gerçekleşebilir* anlamının geçtiğini görüyoruz. Provayı bu anlamda askıya alınmış halde, zamanın değirmisel geçişinin kendisini duyurduğu bir bekleyiş olarak düşünebiliriz.

Mehmet Sinan Kuran'ın *BUBU* adlı eserinde varolan her şeyin döngüsel bir çevrimle toplanmış halde durduklarını hayal edebiliriz. Her şey varlığın saf ve yalın geçişinde askıya alınmış, farklılaşmanın, *ayrışmanın* provasını yapar gibi aynı yerde duruyorlar diye düşünebiliriz. Belki de bu resim, her yere gidebilirliğin olanağını yitirmemiş bir tür *evde oluşu* anlatıyordur.

Kuran, kavramsal sanatı karikatürize eden -Cemal Süreya gibi- bir ironist. Ceren Atasoy'la yaptığı röportajda, sanatın sınırlandırılamayacağını söylüyor (https://pieceofart.news/author/cerenatasoy/). *Sanat vardır* dediğimizde, onun akışkan geçişliliğini ve olanağa açıklığını yitireceğini, sanatın bir *yapma hali* olduğunu anlatıyor. Sanatçı bu anlamda, Heidegger'in *saf ve yalın yapıcı* dediği gibi *yapma halinde* olanağı inşa ederken aynı zamanda toplanmışlık halinde duran bir yaratıcıdır. Burada *yapma hali*, eyleyişi aşan bir haldir. Bu anlamda, *bir şey yapmayış*, eylemsizlik hali gibidir. Sanatçı, bir yerden bir başka yere giderek yolculuğu tamamlamaya ayak direyen bir aylaktır biraz da.



Tıpkı Sokrates'in hiçbir yere gitmeyişinin küresel bir yerinde sayışa benzemesi gibi, Kuran'ın resmi de, belki, henüz hiçbir araçsal-amaç için yola çıkılmamış bir eylemsizliği, bir tür *yapmayış halini* anlatıyordur. Toplanmış, yola çıkacakmış gibi hazırlanmış, ancak hiçbir yere gitmeyişi anımsatıyordur. Bu öyle bir toplanmışlıktır ki, ancak *henüz* bize açılmadığı, henüz aşikâr olmadığında varolabilir. Bu nedenle geçmiş değil, gelecek zaman kipindedir. Gelecek olan, beklediğimiz, aradığımız bir şeydir. Belki de aylakların belli etmedikleri tutkularıyla aradıkları bir şey...

Cemal Süreya'nın / *Bir yere geldik ki* / ... / *Bu toptan içine devrildiğimiz* / *Bu bir şey, bir değirmi,* / *Anlatılmaz bu, bu bir gülümseme* dizelerinde böyle bir arayışı duyuyoruz. Trajik değil, *Bir yerleşmişlik duygusu ki, hırkamız yazlık sinemada iliklenir* dizesindeki gibi hafiflemiş bir evde oluş duygusu görüyoruz.

Dasein'ın varlığın çobanı oluşu, onun her gerçekleşmede henüz gerçekleşmemişliğin belirlenmemişliğine geri çekilen olanağın çobanı oluşu anlamındadır. Dasein bu anlamda varlığın çırağı gibi acemi, hiçbir zaman sahici oyuna dönüşmeyecek bir

provanın seyircisi gibidir. Edip Cansever'in zamanı kollayan bir izleyiciye benzettiği Ruhi bey karakteri gibi, evde değil, otelde hisseder kendisini... Dasein, *dışarı çıkmadık, çünkü hep dışarıdaydık / İçeri girmedik, çünkü hep içerdeydik / Bir oteldik ki hepimiz / Öylece otel kaldık* (Cansever 2010: 215) dizelerindeki gibi, henüz bir eve yerleşmemiş, yersiz yurtsuz bir gezgin gibidir. Otel kâtibinin -*otel her zaman loştur*- dizesinde anlattığı gibi, varoluşu çarpıcı, sarsıcı değil hafif ve gündelik, ışımanın keskinleştiği bir çakıp sönme anı değil, loş bir ışık olarak deneyimler. Belki de Dasein bu bağlamda, Orhan Pamuk'un, *kapılarında adımlarımın yavaşladığı oteller* (Pamuk 20202: 68) cümlesinde anlattığı gibi, otelin zaten içinde olduğumuzu aradığımız yer olduğunu fark ediyordur.

Kaynakça

BARTHES, Roland (2010). *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları: İstanbul
CALVİNO, İtalo (1998). *Amerika Dersleri*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul.
GONTARSKI, Stanley E. (1985). *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Indiana University Press: Bloomington.
HEİDEGGER, Martin (1995/a). *Being and Time*, çev. John Macquarrie ve Edward Robinson, Oxford: Blackwell Publishers
HEİDEGGER, Martin (1975). *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Klostermann Seminar, Vittorio Klostermann Frankfurt,
HEİDEGGER, Martin (1982). *Basic Problems of Phenomenology*, çev. Albert Hofstadter, Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press,
HEİDEGGER, Martin (2001). *Phenomenological Interpretations of Aristotle: Initiation into Phenomenological Research*, çev. Richard Rojcewicz, Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press,
HEİDEGGER, Martin (2006). *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag Tubingen.
SÜREYA, Cemal (2010). *Sevda Sözleri*, İstanbul, YKY,
VOLG, Joseph (2011). *Tereddüt Üzerine*, çev. Çağlar Tanyeri, Metis.
WEISS, Helena (1941). "The Greek Conceptions of Time and Being in the Light of Heidegger's Philosophy" *Philosophyand Phenomenological Research*, Vol. 2, No 2 (Dec., 1941), pp. 173-187.
https://pieceofart.news/author/cerenatasoy/



Heidegger'de "Ölüme Doğru Varlığı" Resim Sanatı Tarihinden Örnekler ile Anlama Olanağı

Yelda ERTÜRK[1]

"Görmek bir kum tanesinde bir dünya
Ve kır çiçeğinde cenneti
Tut sonsuzluğu avucunda
Ve bir anda ebediyeti"
William Blake

Giriş

Görme bir yaşam olanağı olarak insan için büyük bir öneme sahiptir. Her günkü hayatımızı, dünyamızı onunla keşfederiz. Eğitim ve öğretimde de görme başat bir yere sahiptir. Görerek, gözlem yaparak ve okuyarak öğreniriz. Alman filozof Martin Heidegger için en geniş anlamıyla görme her türlü yapıp etmeleri düzenler ve önceliklidir. Görmenin önceliği Dasein için bir olanak olan bilimin eksistensiyal olarak ortaya çıkışını mümkün kılmıştır. Şüphesiz bahsedilen görme saf duyusal bir algı değildir. Başlangıcını Yunan düşünürlerin geliştirdiği, gözle görüneni bilme, bilgiye dair bir yorumu da içinde barındırır. Bu sayede el altında bulunmayıp ta gerekli olanı görebilme olarak "gözde canlandırma" olanaklıdır. Bilim görme sayesinde varolanı sadece tayin etmeyip, onu serbest bırakarak objektif olarak soruşturulup belirlenebilir

[1] Uludağ Üniversitesi Felsefe Bölümü, eyerturk@gmail.com

hale getirir (Heidegger 2018: 529-536).

Görselliğin öğrenme sürecine olumlu etkileri birçok araştırmada dile getirilmektedir. Nörobilim uzmanları tanıdık olan ve olmayan resimlerin beyin ve hafızaya etkisini denekler üzerinde araştırmıştır (Bunzeck et al 2011). Araştırmalar sonucunda, ne kadar ilginç olursa olsun tanıdık resimlerin, alışılmış görüntülerin beyni aktive etmediği, aksine yeni resimlerin alışılmış, tanıdık olanlara oranla beyindeki aktiviteyi artırdığı ortaya çıkmıştır (Ünver ve Genç 2013: 393-404). John Berger *Görme Biçimleri* isimli kitabına: "Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Bizi çevreleyen dünyada yerimizi görerek öğreniriz. " diyerek başlar (Berger 1995: 7).

Heidegger *Varlık ve Zaman* kitabının "Anlama Olarak Şurada Varolma" başlığı altında "bakış" üzerine düşüncelerini serimler. Ona göre anlama kendi tasarım karakteri içinde eksistensiyal olarak Dasein'ın bakışını oluşturur. Dolayısıyla sözü geçen bakış sadece gözlerimizle algılama demek olmadığı gibi, bir varolanı böyle oluşu bakımından algılamaksızın saf duyumsama değildir. Bakış, eksistensiyal anlamda kendisi için erişilebilen bir varolanı örtük olmaksızın kendinde karşılaşılmasını sağlayandır. Diğer duyularımızdan farklı olarak felsefi gelenek birincil olarak "bakmayı" varlığa erişim için öncelikli saymıştır. Heidegger'e göre bakış anlamanın üzerinde temellenir. İlgilenmenin bir-şey-için bakışı anlayışlılık olarak anlamadır. Bu sebeple görü ve düşünme yine anlamanın türevleridir. Dasein duyu durumlarından hareketle var olduğu olanakları **görmek**tedir (Heidegger 2018: 224-230).

Bu makalede görsel öğrenme temel alınarak, resim sanatı tarihinden seçilmiş alışık olunmayan tablolarla, Heidegger'in *Varlık ve Zaman* kitabında Varlığın anlamını serimlerken önemli bir durak olan Dasein'ın "Ölüme Doğru Varlık" konusu çalışılacaktır. Her ne kadar *Varlık ve Zaman* kitabı düşünürün amacını ve felsefesini adım adım açsa da yani problemin cesurca ortaya konuşu ve çözüm programı belirgin olsa da bu konunun kolay olduğu anlamına gelmez. Çünkü araştırılan ve sorgulanan konu; Varlık'tır (Çüçen 2018: 39). Makalenin amacı Heidegger'in bundan sonraki okumalarında ölüme doğru Varlığı farklı bir bakış

açısı ile serimlemeye çalışmak olacaktır. Böyle bir olanak Heidegger'in özellikle sanat eseri üzerinde yaptığı çalışmalarda görülmüştür (Heidegger 2011).

Heidegger'de sanat eseri, insanı varlığın mekânına, meskenine taşır. Bu meskendeki ikametini muhafaza eder. Varolanın varlığı, onun görünümünün sürekliliğine girer (Esenyel 2020: 152). Hakikatin eserde durdurulması; Varlığın eserde bir oluş şeklinde açığa çıkmasıyla ilişkilidir. Sanat eserinde hakikatin bir olay tarzında açığa çıkması, onda aydınlığa çıkan varolanların çokluğuna işaret ederek, onun sadece yaratıcı bir öznellik içinde ifade edilemez olduğunu da ortaya koyar. Heidegger, "Eser varlığı demek bir dünya kurmaktır" der (Gür 2020: 50-54).

Varlığın Anlamına Yönelik Sorunun Serimlenmesi

Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman* kitabı "Varlık Sorusunun" uygun bir biçimde sorulabilmesini sağlayacak bakış açısının olanağına yöneliktir. Heidegger Varlığa ilişkin soruya tek, değişmez bir cevap vermek yerine, Batı felsefe tarihi boyunca gerçekleşecek derin bir düşünme ve hesaplaşma gerçekleştirir. İncelemesinde Varlığı anlamanın ontolojik bir mahiyet kazanabilmesinin önkoşulu, varlığı sabit bir öz/ *essence* üzerinden düşünmeye bir son vermek ve Varlığı kendine özgü "zamansallığı" içinde kavramaktır. Bu bakış açısında soru "Varlık nedir?" değil, "Varlığın anlamı nedir?" olacaktır. Bu nedenle Heidegger varolanların Varlığını soranın kim olduğunu sorgulayarak işe başlar ve bu soruyu da insan varoluşunu karşılamak üzere özel olarak kullanıma soktuğu "Dasein" kavramı üzerinden yanıtlar (Heidegger 2018: 27).

Heidegger *Varlık ve Zaman* kitabının birinci bölümde Dasein'ın hazırlık niteliğindeki analizini yapmıştır. Dünya-içinde varolma temel yapısı içinde Dasein'ın bütünlüğü kaygı üzerinden, ihtimam gösterme olarak belirlemiştir. Yani yapısal bütünlüğünde Dünya-içinde varlığın tamlığı kendini kaygı olarak açığa çıkarır. Kaygı hal durumunda Dasein, Varlığın varoluşsal yapısını serimlemesi sayesinde kendi olanaklarını anlayan varoluşuna dönüşür. Dasein anlamsal var olabilirliği içinde var olur ve

bu varlık içinde kendini kendi varlığı bakımından mesele eder. Kendisini Varlığı anlamak için inceleme alanı yapan Dasein, ihtimam gösterme, kaygı ya da umursamasıyla varoluşunun hermeneutik yapısını ortaya koyar. Bu sebeple onun bütünlüğünün fenomenolojik ve hermeneutik yöntemle araştırmanın önceliği vardır (Çüçen 2018: 87).

Dasein'ın bütün olma olabilirliğini baştan itibaren ortaya çıkarma amacıyla, filozof sözü geçen kitabının ikinci kısmına giriş yapar. Dasein'ın varlığının olanakları içinde bütünlüğü yakalaması, anlayabilmesi için bir başlangıcı ve bitişinin olması gerekmektedir. Bitiş onun sonunu verecek ve bütünlüğü tamamlanacaktır. Sonlu olma Varlığın olanaklarının tamlığını verecektir. Kendinde olanakların tamlığını yakalayan Varlığın sonu, **ölüm**dür. Bu durumda ölüm Dasein'ın olanaklarını sınırlayan ve belirleyen olarak incelenmeye değer.

"Ölüme Doğru Varlık"

"Bilenlere sormak gerek bu tendeki can neymiş
Can hod Hak'ın kudretidir damardaki kan neymiş
Fikir yumuş oğlanıdır endişe kaygı kanidir
Bu ah-u vah aşk donudur taht oturan han neymiş"
Yunus Emre

Ölüm bir olgu olarak hayatı sonlandırdığı için yaşamın içinde olmayan bir varoluş olarak düşünülür. Felsefe tarihinde Epiküros "kötülerin en kötüsü" olarak belirlediği ölümü yine de tehlike olarak görmez. Çünkü varlık ve ölüm aynı zamanda varlık gösteremez. Yaşarken ölüm olmayacağı gibi ölünce de yaşam olmayacaktır. Dolayısıyla Epiküros'ta ölüm ve yaşam bağlantısızdır, ilişkisizdir (Yıldızdöken 2017: 162-178).

Heidegger'de ise Dasein'ın ölümde tamlığa ulaşması, onun bir dünya içinde, şurada varlığını kaybetmesidir. Artık şurada var olmamaya geçiş onun tamda bu geçişi deneyimleyebilme ve anlayabilme olanağını söküp atar. Kendi ölümünü deneyimleyebilme Dasein'dan esirgenmiştir. Buna tanıklık edemez. Ancak varlığı başkaları ile birlikte varolma olduğu için diğerlerinin

ölümü ona nesnel olarak verilidir. Bu nesnel verililik, Dasein'ın bütünlüğünün ontolojik sınırlandırılışını anlamamıza olanak verebilir mi? Diğerlerinin ölümle tamlığa erişince artık Dünya-içinde varolmaması artık Dasein olmaması demektir. Varolanın Dasein olarak bitişi sabit bir mahiyet olmaklığının başlangıcı mıdır? (Heidegger 2018: 358). Her iki soruya da Heidegger "*hayır*" diyecektir. Geriye kalan sadece yaşamayan bir beden değildir. Onunla sadece bir varolan, bir cansız madde olarak değil bir hayatta olmayan, müteveffa olarak karşılaşılır. Kendisi geride kalanlardan koparılmıştır. Buna rağmen ve bu nedenle insanlığın tüm tarihi boyunca farklılıklar gösterse de cenaze töreni, defin, yas, mezarlık kültü gibi ilgilenmelerin nesnesidir. Onunla birlikte varoluşları gibi onun kaybıyla, yası, özlemiyle de Dasein varolagelir. Yani geride kalanlar yaşamlarına aldıkları kayıp, yas ve özlemleri gibi kendi dünyalarından hareketle onunla hala birlikte olabilmektedir.

Ölüm kendini bir kayıp olarak ortaya koysa da ölüm bu geride kalanların deneyimlediği kayıptan daha fazladır. Kaybın yaşanması ölenin yaşadığı varlık kaybını erişilir kılmaz. Ölenin yanında olsak bile onun ölümünü sahici anlamda deneyimleyemeyiz (Çüçen 2017: 45-50). Dasein dünya içinde ilgilenmelerinde diğerlerine pek çok konuda vekâlet edebilir. Onunla birlikte veya yerine işler, ona katkıda bulunur, destek olabilir. Ama ölüm vekâlet edilemez olandır (Heidegger 2018: 361). Kimse başkasının ölümünü onun üzerinden alamaz. Kendini feda etme ölümün vekâlet verilmesi değildir. Birinin yerine kendini kurban etmedir. Her Dasein kendi ölümünü kendi üzerine almak zorundadır. Ölüm var ise hep kendiminkidir. Bu nedenle ölüm fenomeni her zaman için ontolojik-eksistential olarak yorumlanmalıdır (Heidegger 2018: 362).

Ölmek bir olay olarak kendim için deneyimlenemez olmasına rağmen varoluşsal olarak anlaşılabilir mi? Dasein oldukça ölüm, henüz olmayan olanak olarak her zaman vardır. Varlığına her zaman kendi henüz olmamışlığı da dahildir. Kendi olabilme, otantik varoluş, kendisinin henüz varolmadığını olmakla var olur. Henüz olmamışlık keyfi bir belirlenim, başı sonu belli ve belirli olan bir süreç olmayıp onu oluşturan öğe olarak onun varlığına aittir. Anlaşılacağı gibi var olduğu müddetçe Dasein hep kendi henüz varolmamışlığıdır (Heidegger 2018: 364-365). Bu bir

noksanlık olarak düşünülebilir mi? Bu ifade bir varolana ait olup da henüz eksik olanı anlatır. Noksanlıkta bir veya daha fazla parça daha sonra tamamlanacaktır. Eksik olan bir araya getirilecektir. Noksanlık bir arada olmayıştır. Bu durumda kendisinde bir noksanlık bulunan varolanın varlık türü el-altında olmaklıktır. Oysa Dasein kendi henüz olmamışlığı doldurulduğunda bir araya gelmiş olan değildir. Çünkü o zaman artık o varolmamaktadır.

Heidegger için ölüm Dasein'ın doğrudan kendisinin üstlenmesi gereken varlık olanağıdır. Ölümle birlikte o en **zati,** şahsi var olabilirliği içinde kendi kendisiyle yüz yüze gelir. Böyle bir olanak sebebiyle Dasein kendi Dünya-içinde varolmasını mesele eder. Dasein'ın ölümü Dasein olmayabilme ihtimalidir. Bu ihtimalin varlığı, onun başa geliş olanağı, Dasein'ı tümüyle kendi en zati varolabilirliğiyle ilişkilendirir. Ölümün Dasein'ın kendisinin başa gelişi, onun başka Daseinlarla olan tüm **irtibat**ını koparır. Dasein en uç olanak olanağı olan ölümü asla **atlatamaz** (Heidegger 2018: 367).

Heidegger'de ölümün benzeri olmayan bir başa gelecek olması, en zati, irtibatsız ve atlatılamaz oluşu ile açımladır. Onun eksistensiyal olanağı Dasein'ın kendini önceleyen, kendine özü itibariyle doğrudan açılan varoluşuna dayanmaktadır. Kaygı, ihtimam göstermenin bu yapı taşı ölüme doğru varlıkta somutlaşır. Çünkü en şahsi, irtibatsız ve atlatılamaz olan ölüm olanağı, sonradan, varlığın akışı içinde elde edilmez. Dasein varoluşu ile ölümlülüğe fırlatılmıştır. Ölüm bizde önsel fakat henüz olmayan Varlığın tamlığına doğru olanağıdır. Varoluşsal olanaklılığı açısından ölüm kaygıda temellenir.

"Vanitas"

"Yıldızları süpürürsün, farkında olmadan
Güneş kucağındadır, bilemezsin
Bir çocuk gözlerine bakar, arkan dönüktür,
Ciğerlerinde kurulur orkestra, duymazsın
Koca bir sevdadır yaşamakta olduğun, anlamazsın
Uçar gider, koşsan da tutamazsın"
William Shakespeare

Ölüme doğru varlık olmayı anlamada resim sanatı tarihi bize birçok olanak sunar. Ressam David Bailly'in 1651 tarihli *"Genç Bir Ressamın Portresiyle Vanitas"* tablosu ilk örnek olarak alınabilir.



***"Genç Bir Ressamın Portresiyle Vanitas"*, David Bailly, 1651, 65x97,5cm, Leiden Lakenhal Müzesi, Hollanda**

"Vanitas", Latince kibir ve hiçlik anlamlarına gelir. Özellikle 17. Yüzyıl İspanya ve Hollanda sanatında popüler olmuş, insanın

ölümlülüğünü ve bütün dünyasal zevklerin ve başarıların geçiciliğini simgeleyen nesnelerin yer aldığı bir ölü-doğa/natürmort resmidir (Leppert 2009: 83). Müzelerde gezerken doğanın tüm coşkulu renklerini ressamların ustalığı ile birleştirdiği, bir masa üstünde konumlandırılmış çiçek ve meyvelerin betimlendiği natürmort resimlerini görmüşüzdür. Vanitas resmini farklı kılan onların arasına bazen dikkatsiz bir bakışla fark edilmeyecek kuru kafa, kum saati, sönmüş bir mum, hava baloncuğu gibi öğelerin katılmasıdır. Tüm bu Vanitas imgeleri insan hayatının ölümlü doğasını hatırlatmak amacıyla resimlere eklenmiştir. Vanitas tablolarında hayatın kısalığı, ölümün kesinliği ve her türlü lüksün geçiciliği sembolik olarak tuvalde yerini bulur. Bu tür imgelerde ortak anlam şüphesiz ki **zaman**dır. Bugünde olanın gelecekte ebedi olamayacağının ve her şeyin bir sonu olduğu gerçeğinin sembolleri; solmak, sönmek, bitmek gibi gözlemlenebilir eylemlerle gelip geçen zamanı izleyicisine hatırlatmak istemektedir.

Her ne kadar çıkış noktası "Varlığın anlamı" olsa da, **zaman** Heidegger'in felsefesinde başkarakterlerden biridir. Zaman hem Dasein'ı, hem de Varlığı belirleyecek temel bir öge olarak ileri sürülür (Esenyel 2020: 116). Asıl olarak insanın sahip olduğu Varlıksal bağın örtüsünü kaldırıp, görünür kılmak isteyen Heidegger için zamanın anlamını sahici bir şekilde kavramak son derece önemlidir. Zamansallığın fenomenal olarak ortaya çıkarılması için filozof Dasein'ın otantik varoluşunun bütünlüğünü anlamada onun **ölüme doğru varoluşu** üzerinden yol alır.

Ölüm Dasein'ın mutlak hiçselliği olarak varoluşun olanaksızlığıdır. Ölüm Dasein'a bittiğinde eklemlenen bir şey değildir. Daha öncede açıklandığı gibi ihtimam gösterme olarak Dasein kendi ölümünün fırlatılmış zeminidir. Onun varlığına egemen olan hiçsellik, kendini ölüme doğru varlık oluş olarak gösterir (Heidegger 1991: 53). Uygulanan yol Dasein'ı en uç varoluş olanağı için yorumlayıcı özgür bırakma girişimine dönüşecektir. Sonuçta da Dasein'ın ortaya çıkarılan tüm varlık yapılarının olası bütünlük, birlik ve açınım bakımından zamansal olduğu gösterilecektir (Heidegger 2018: 448-452).

Vanitas kelimesi İncil'de geçen Eski Ahit'te yer alan bir pasaja gönderme yapar."*Vanity of Vanities, sait the preacher vanity of vanities all is Vanity*" "Boşların boşu, her şey boş" diyor vaiz.".

David Bailly'in "*Genç Bir Ressamın Portresiyle Vanitas*" tablosu, bir Vanitas örneği olarak, ölüme doğru varoluşun tasviridir. Tabloda sol üstte Genç Bailly'nin başından başlayan köşegenin ucu, masadaki birçok Vanitas imgesinden sonra kafatasında son bulur. Sanki kuru kafada göz yuvarları, masanın ucundan sarkan ve üzerinde *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas/* Hiçlerin hiçi, her şey boş, bomboş yazan kâğıt parçasına işaret etmektedir. Masa üzerine bronz bir şamdanda ince dumanı hala tütmekte olan yeni söndürülmüş bir mum yerleştirilmiştir. İnce dumanın iki yanında sabun köpüğünden yapılan hava baloncukları uçuşmaktadır. *Vita bulla* kelimesi hayat bir sabun köpüğüdür anlamındadır. Kafatası, inci kolyelerin, mücevherlerin ve madeni paraların yani dünyevi lüksleri vurgulayan objelerin yanına yerleştirilmiştir. Venedik stili içki kadehi devrilmiş, beyaz ağızlığında pipo çoktan bitmiş, güller olgunlaşıp, solmuş, metal para ve süsler masaya saçılmıştır. Kompozisyonun en sağında kitapların ve güzelliği temsil eden tanrıça heykellerinin arkasında seçilebilen kum saatinde zaman dolmak üzeredir (Krausse 2005: 47).

Duvarda, paletin hemen üzerinde, ünlü ressam Frans Hals'e ait bir lavtacı resmi asılıdır. Frans Hals felsefe okuyucusuna Descartes'ın siyah paltosuyla görsel imajinasyonunda katkısı olan ressamdır (Berger 1995: 15). Tabloda ressamın hemen önünde de bir flütün ucu görünmektedir. Vanitas resimlerinde, geçiciliğin sembolü olarak müzik aletleri sık kullanılırdı. Sanat eserleri içinde on yedinci yüzyılda müzik en geçici olanıydı, çünkü hiçbir müzik eseri henüz kayıt edilemiyordu (Gombrich 1992: 326-331).

Ressam Bailly, kendi oto portresini çalıştığı tablosunda, vakur, kendini beğenmiş bir ifadesi ile yirmili yaşlarının sonlarında görünmektedir. Elinde tuttuğu masaya dayayarak bize doğrudan gösterdiği yaşlı adam portresi ile bir gün kendisinin de yaşlı bir adam olacağının farkında olduğunu betimler. Oysa sanat tarihinde yapılacak bir araştırma bize farklı bir gerçekliği sunar. Resimde "*Vanitas vanitatum*" yazısının hemen soluna iliştirilmiş kâğıt üzerinde "*David Bailly pinxit Ao 1651*" yazmaktadır. İlginç olarak 1651 yılında ressam David Bailly altmış yedi yaşındadır. Dolayısıyla o anda portresi yapılan, elinde ressam değneği tutan genç adam değil, bize resmi gösterilen yaşlı adamdır. Bailly

kendinin kırk yıl kadar önceki halini genç ressam olarak resmetmiştir. Bu oto portrede, geleceğini hayal eden genç bir adam değil, gençliğini hatırlayan yaşlı bir adam vardır. Ama bize yansıtılanla, yaşananın tamamen zıtlık içermesi resmin mesajını değiştirmez. Çünkü gençlik günlerini hatırlamak ta, yaşlılık yıllarıyla ilgili tahminde bulunmak ta zamanın geçişine ve geçiciliğine işaret eder.

Heidegger'in bakış açısında umursama, kaygı Dasein'ın dünyaya atılmışlığı, fırlatılmışlığı nedeniyle üstesinden gelinemeyen **geçmişi**, hep bir takım tasarılara sahip olduğu için kaçınılmaz bir şekilde kendine yönelmek zorunda olduğu **geleceği** ve de herkes olarak varolanlar arasında bulunuşu nedeniyle **şimdi**yi aynı anda ifade eder. Bu üç varoluşsal durum kaygı sayesinde, eklemli bir şekilde Dasein tarafından tecrübe edilir (Esenyel 2020: 116-118). Kaygının eklemlenmiş çoğulluk içermesini Heidegger zamansallık olarak açıklar. Dasein'ın dünyaya atılmışlığı, ölüme doğru oluşu onu geleceği anlamaya yöneltir. Geleceğin birlikteliğiyle geçmişteki ve bugünkü durumunu anlayan otantik Dasein, zamansallığı içinde kendini olanaklı yapar. Otantik varoluşu sağlayan kaygı bu nedenle zamansallıkta kendini ortaya çıkarır.

Birçok Vanitas resminde olgunlaşma sürecinde çiçekler ve meyveler resmin ana öğeleridir. Çiçekler en güzel gonca halleri yanında çok açmış, solmuş, taç yaprakları dökülmüş halde de resmedilir. Meyveler de bazen çürük, üzerinde sinek veya diğer böceklerle tuvale aktarılır. Resim-1 de tabloda pembe güller oldukça geçkin, sapları ve yaprakları yeşilliğini kaybedip kahverengine dönerken betimlenmiştir. Vazonun içinde bir tane tomurcuk gül vardır. O bile tazeliği ile vurgulanmamıştır. Masaya saçılmış malzemelerin arasında saplarından kopmuş ama daha taze iki gül bulunmaktadır. Farklı olgunlukta çiçeklerin resmedilişinin sembolik anlamı zamanın geçiciliği ve durdurulamazlığıdır.

Heidegger Dasein'ın bütünlüğünü anlama yolunda henüz olmamışlığı irdelerken farklı varlık türleri üzerinden düşüncesini aktarır. Tamamlanmak Dasein'dan farklı bir canlı olan onun örneğinde bir meyvenin olgunlaşma süreci olarak anlaşılırsa yanlış olacaktır. Noksanlığı serimlerken onun el-altında varolana ait olduğu gösterilmiştir. Henüz olmamışlığı ise farklı bir varlık türü

olan diğer canlılarda ölüm üzerinde açımlar. Noksanlığın giderilmesi eksik olanın parça parça eklenmesi iken meyvenin olgunlaşmasında ona bir şey verme, ekleme yoktur. Ham meyve kendiliğinden olgunlaşır. Hamlık henüz erişilebilir olan olgunlaşma sürecine aittir. Her ne kadar meyvede de ileride sınırlandırılması anlamında henüz olmamışlık var ise de ontolojik bitiş yapısı bakımından meyvenin bitiş olarak olgunluğu ile Dasein'ın bitiş olarak ölümü arasında önemli farklılık vardır. Yine Resim-1 deki tablo üzerinden gidersek, bitmek; sonlanmak olarak, örneğin ressamın paletinde ne güllerin pembe boyasının bitişi, artık bulunmayışı, ne de ressamın son fırça darbesini atıp resmini bitirişi yani eserin mevcut oluşa gelişidir. Bitmenin bu tarzları Dasein'ın bitişi olarak ölümü uygun biçimde karakterize etmez (Heidegger 2018: 368).

Hâlbuki ölümle Dasein ne tamamlanır, bitirilmiş olur ne de tamamen bir el-altında olan olarak kullanılabilir. Ölümle kastedilen bitiş, Dasein'ın bitişe kavuşması değil, onun bitişe doğru varlığıdır. Ölüm Dasein'ın var olduğu andan itibaren devraldığı bir var olmadır (Gür 2017: 131-132). Ölüm Dünya içinde olan bir hadise olarak hergünkü yaşamın içindedir. Bu nedenle de o her gün karşılaşılanları karakterize eden dikkat çekmezlik içinde kalabilir. Hergünkülüğün kendiliği olan herkes ölüm hakkında kamusal yorumlayışlara sahiptir. *"Her fani onu tadacaktır."* Ama bu cümledeki "her" onu doğrudan kendi olan benden korur. Herkes ölür. Bunu herkes bilir. Yine de kendimiz için henüz olmayan ve bu yüzden tehditkâr olmayan belirsiz bir şey olarak anlaşılır. Çünkü herkes aslında hiç kimsedir. Hergünkülüğü serimlerken ortaya çıkan boş konuşma ve belirsizlik ölümün kamusal yorumlanışında örneklenir. Özü itibariyle kimseye devredilemez, vekâlet edilmez olan doğrudan kendi ölümüm, herkesin karşılaştığı bir hadiseye indirgenmiş olur. Kamusal yorum ölümden sürekli varolan gerçeklik olarak bahsettiği için onun olanak karakteri örtülür (Heidegger 2018: 377).

"Memento Mori"

"Ben ölümü bekleyemediğim için,
o nazikçe durdu benim için"
Emily Dickinson

Otantik olmayan herkes benliğinden otantik varoluşa geçişin ölüm üzerinden anlaşılabilmesi için Hans Holbein'in "*Elçiler*"/ "*The Ambassador*" tablosu güzel bir örnek teşkil eder.



"*Elçiler*", Hans Holbein, 1533, 207x209,5cm, Nati-onal Gallery, Londra

"*Elçiler*" tablosu, Alman ressam Hans Holbein'ın 1533 yılında tuvale aktardığı, Kral VIII. Henry'ye yollanmış iki üst düzey gö-

revli olan Jean de Dinteville ve Georges de Selve'nin resmidir. Elçilerin kıyafetlerinden, duruşlarından, aralarında sıralanmış olan, dönemin entelektüel birikimini yansıtan objelerden onların yüksek mevkide kişiler oldukları izlenimini edinmek mümkündür. Tabloyu tamamen dolduracak şekilde duran elçilerin ortasında iki katlı bir masa bulunmaktadır. Masa katlarına farklı amaçlarla kullanılan araç-gereçler, farklı ülkelerden getirilen eşyalar yerleştirilmiştir. Üst bölmeye "eli böğründe" desenleri ve doğal rengiyle ihtişamlı bir Türk halısı serilmiştir. Burada döneminin en modern astronomi ve denizcilik aletleri gururla teşhir edilir.

Altta ise bir müzik enstrümanı lavta ve nota kitabı bize bir önceki tablo ile bağ kurmamızı sağlayan bir ipucu verir. Dikkatle incelenirse lavtanın tellerinden birinin kopuk olduğu görülür. Bunca gururla sergilenen eşyanın ve elçilerin ipekler, kürkler içindeki gösterişli duruşlarının içinde, teli kopmuş bir müzik aleti izleyicisine bir Vanitas simgesi olarak, boşluğa, beyhudeliğe gönderme yapar. Zaten resmin en belirgin özelliği, ön planda yer alan, amorf çizilmiş kurukafa betimidir. İlk bakışta göz onu görmezden gelir, yer döşemesinde bir leke olarak algılamak ister. Oysa çerçevenin sağ tarafından 27 derecelik bir açı ile bakıldığında gerçek bir kafatası şeklinde algılanan bu nesne, tabloyu bir "Memento Mori" tablosu haline getirmektedir (Berger 1995: 88-94).

"*Memento Mori*", Latince ölümü unutma, fani olduğunu hatırla demektir. Bu deyim, Antik Yunan ve Roma'da zafer kutlamaları sırasında komutanlara söylenen birkaç sözden birisidir. Özellikle Roma İmparatorluğu'nda sadece savaş kazanan generallerin Roma sokaklarında gerçekleştirdikleri zafer resmigeçidi sırasında adı "*Corona Civica*" olan bir taç takmalarına izin verildi. Generalin başının üstünde bu tacı tutan kölenin görevi muzaffer komutanın kibirlenmemesi için generalin kulağına sürekli;

"*memento mori* (fani olduğunu hatırla)
memento te hominem esse (sadece bir insan olduğunu hatırla)
respice post te! hominem te esse memento!" (arkana, etrafına bak! Sadece bir insansın, hatırla!) şeklinde fısıldamaktır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda da buna benzer bir geleneğin var

olduğu bilinir. Allah'ın halifesi olarak görünen padişaha yine de cuma selamlığından sonra bir yeniçeri "Mağrurlanma padişahım senden büyük Allah var" sözünü yüksek sesle bağırırmış. Bir savaşa komuta eden generale veya her hükmü yerine getirilen bir padişaha ölüm neden hatırlatılsın? Onlar ki diğerinin ölümünde yanında olmak olarak veya buna bizzat sebep olarak ölüme yakındırlar. Oysa herkes içinde yaşanan bu yakınlık, kendisinin üstlenmesi gereken ölümlülükle yüz yüze gelmeyi sağlayamamaktadır.

Heidegger'e göre hergünkülük içinde ölüm kesin olan ama başkasının başına gelen, bu sefer benden esirgenendir. Herkes der ki ölümden kimse kaçamaz, kesin gelecektir ama şimdilik değil. "Ama" kelimesinin söylemdeki varlığı ölümün kesinliğini inkâr eder. Heidegger için, ölümün hep bir olay olarak sunuluşu onun olanaklılığını böylelikle de onun irtibatsızlığı ve atlatılamazlığını örter. Kamusal söylemle yaratılan belirsizlik sayesinde Dasein en doğrudan benliğine ait benzersiz varolabilirliği bakımından kendini, herkes içinde yitirir. Herkes ölüme doğru varlık oluşu örttükçe ayartılış hep artar. Bu durum hergünkülüğe o kadar inatçı bir şekilde hakimdir ki ölmekte olana bile ölümden kurtulacağı, gündelik huzur verici yaşamına yakında döneceği söylenir. Herkes, ölümden kaygı duyma cesaretinin gösterilmesini bile engellemek ister. Herkesin sessiz buyruğuna göre münasip olan, herkesin öleceği olgusu karşısında kayıtsız bir huzur içinde bulunmak olacaktır (Heidegger 2018: 378-381).

Ölüm en doğrudan varlığımıza bağlı iken böyle bir tutum yabancılaşma ile sonuçlanır. Ressam Hans Holbein genç ve muktedir iki devlet görevlisini tuvaline aktardığı tablosuna neden formu bozulmuş bir kuru kafa eklemiştir. Ressam ustaca Dünya-içinde oluşu ve ölümü farklı çizerek neredeyse Heidegger'in özellikle vurguladığı ölümün asla deneyimlenemeyeceğini, bilmenin nesnesi olamayacağını göstermiştir. Amorf yapı ancak başka bir bakış açısı ile anlaşılabilmektedir. Ama o ordadır. Tablo ile ilk karşılaşmada amorf varlığı belirsizliğine rağmen büyük bir ustalıkla gözler önüne serilir.

Modern gelişmelerin, keşiflerin, burjuva zenginliğinin sergilendiği "*Elçiler*" tablosunda amorf kurukafanın konumlandırılışı, Dasein'ın hergünkülüğünde ölümden kaçarken, aslında herkes benliğinin yine de hep ölüme doğru varlık olarak belirlendiğinin

işaretidir. Dasein her ne kadar varlığının bu en uç olanağına karşı gamsız bir kayıtsızlık gösterse de hergünkülük içinde de onu kendine mesele edinir (Heidegger 2018: 381).

Hergünkü Dasein'ın bile ölümünü sürekli olarak fakat kaçarcasına mesele etmesi onun kendi bütünlüğünü tamamlayan bitişine doğru var oluşunu gösterir. Ölümüne doğru varolan Dasein'a her şeyin önünde yer alan henüz olmamışlığı her zaman dahildir. Öncelikle ve çoğunlukla otantik olmayan varlığı içinde olsa da ölüme doğru oluşu onun ontolojik olarak olanaklılığını sağlar. Böylece ölüme doğru otantik varlık en zati, irtibatsız olanağından kaçınamaz, onu bu kaçışta örtemez ve herkes anlayışına uygun olarak çarpıtamaz (Heidegger 2018: 389).

Ölüme doğru varlık demek ölümün gerçekleşmesini kastetmediği gibi hayatın kaybedilmesi olanağı anlamında da değildir. Hatta ölümü kara kara düşünmek te anlaşılmamalıdır. Ölüm Dasein'ın en zati olanağıdır. Bu olanak; kendi varlığını mesele etme, bu mesele edişle var olabilirlilik ve bunun yalnızca kendinden hareketle devralınmasını içerir. Ölüme doğru varlık olmak; hiçliğimiz ile yüzleşmek, yaşanılan kaygı ile kendi olarak özgünleşmek ve böylece olanaklarımızı kavrayabileceğimiz otantik varoluşumuza geçmek demektir.

Bitişe doğru olduğunu bilmek onu beklemektir. Ölüm beklentisi Dasein'ın olanaklarını görmesini sağlar. Ölüm beklentisinde o kendisinde kendi olanaklarını anlar ve onların peşinden koşar. Beklenti otantik olanağımızı ve varlığımızı anlamlandırır. Bu suretle Dasein kendi sonluluğunu anlayarak kendisinin arkasında kalmaz. "Beklemek gelmesine izin vermektir" (Heidegger 2016: 217).

Ölüm ve Yaşam

Çalışmayı toparlamak için resim sanatından son bir örnek olarak Gustav Klimt'in *"Ölüm ve Yaşam"/ "Tod und Leben"* tablosu incelenebilir.



"Ölüm ve Yaşam" Gustav Klimt,
1908-1911, 178x198cm, Leo-pold Müzesi, Viyana

Kuru kafa resim sanatında bir Vanitas objesi olarak doğrudan ölümü imlediği gibi kuru kafaya sahip bir iskelet Ölüm Meleğini sembolize edebilir. Avusturyalı ressam Gustav Klimt bu tabloyu farklı versiyonlarda 1908-1911 yılları arasında, yani Birinci Dünya Savaşı başlamadan ve akabinde gelecek İspanyol gribi nedeniyle ölmeden birkaç yıl önce yapmıştır. Kompozisyonda solda "Ölüm" Klimt'in kendine özgü dekoratif, bezemeci tarzı ile vücudu sarmalanan iskelet ile tuvale aktarılmıştır. O elinde tehditkâr bir sopa ile yaşama şeytani bir sırıtışla bakar. Üzerini saran örtü koyu renkler kullanılarak, dini sembollerle doldurulmuştur. Ressamın usta fırça darbeleri ile bu koyu alan sanki kendi içine soğrulacak gibidir. Sağ tarafta ise "Yaşam" capcanlı, umut, sevgi ve merhamet duyguları uyandıracak şekilde açık, uçucu renklerle gösterilmiştir. Çıplak vücutlar birbirine sarılmış,

rengârenk çiçekler ve desenlerle çevrelenmiştir (Erden 2016: 107-112).

Dikkatli bir inceleme yaşam tarafında ilk bakışta görülenden çok daha fazla insanın sarmalandığını fark etmemizi sağlar. Bebeklikten gençliğe, yetişkinlikten yaşlılığa insan yaşam döngüsünün tüm evreleri bir sıra takip edilmeksizin iç içe aynı bezemeli örtü altındadır. Ölüm tarafının kapanışına karşı yaşam tarafı tomurcuk bir gül gibi dalgalanarak adeta bize doğru açılır. Her bir taç yaprağın açılışı bazı şeyleri açıklığa taşırken bazı şeyleri de örter. Yaşam içinde resmedilen tüm insanların bir figür hariç gözleri kapalıdır. Kendi dünyalarına dalmış olarak betimlenmişlerdir. Ölümün hevesli boş gözleri karşısında onun farkında olan tek insan gözleri açık olan kadındır (Neret 2007: 70).

Yaşam döngüsünde tüm evreler sonlu, tüm resmedilen insanlar ölümlüdür ama yaşam oval ve çerçeveyi aşan resmedilişiyle süreklilik arz eder. Ölüm Meleğinin pelerinindeki siyah haçlarla yaşam içindeki insanları çevreleyen renk renk çiçekler ve parıltı tezatlık oluşturur. Ölüm ve Varlığın bir arada olamazlığı vurgulanacak şekilde arka fon olarak koyu, nerdeyse tüm renkleri soğuran siyah boya tercih edilmiştir. Bu zeminsizlik üzerinde ölüm ve yaşam tamamen ayrıdır. Asla birbirine temas edemez. Ama bu temassızlık etkisizlik anlamında değildir. Ölüme doğru oluş; ölümün resimde betimlenişi yaşamı, Varlığın anlamı ve olanaklılığını izleyicisine hissettirir. Sonlu olmak, kendi hiçliği ile yüzleşmek Varlığın olanaksız olanaklılığının anlaşılmasını sağlar. Bu ise gözleri açık resmedilen kadın gibi, onu tekilleştirir, herkesten ayırır. Ölüm beklentisi Dasein'ın kendini bireyselleştirmesi ile olanaklarını görmesini sağlayarak onu ölüme doğru özgür kılar (Çüçen 2018: 92).

Sonuç ve Değerlendirme

Hergünkülük içinde Dasein'ın ölümünü sürekli olarak fakat ondan kaçarcasına mesele etmesi, onun kendi bütünlüğünü tamamlayan bitişine doğru var oluşunu gösterir. Ölümüne doğru varolan Dasein'a her şeyin önünde yer alan henüz olmamışlığı her zaman dahildir. Öncelikle ve çoğunlukla otantik olmayan varlığı içinde olsa da ölüme doğru oluşu onun ontolojik olarak

olanaklılığını sağlar. Böylece ölüme doğru otantik varlık en zati, irtibatsız olanağından kaçınamaz, onu bu kaçışta örtemez ve herkes anlayışına uygun olarak çarpıtamaz (Heidegger 2018: 389).

Ölüme doğru varlık demek ölümün gerçekleşmesini kastetmediği gibi hayatın kaybedilmesi olanağı anlamında da değildir. Hatta ölümü kara kara düşünmek de anlaşılmamalıdır. Ölüm Dasein'ın en zati olanağıdır. Bu olanak; kendi varlığını mesele etme, bu mesele edişle var olabilirlilik ve bunun yalnızca kendinden hareketle devralınmasını içerir. Ölüme doğru varlık olmak; hiçliğimiz ile yüzleşmek, yaşanılan kaygı ile kendi olarak özgünleşmek ve böylece olanaklarımızı kavrayabileceğimiz otantik varoluşumuza geçmek demektir. Bitişe doğru olduğunu bilmek onu beklemektir. Ölüm beklentisi Dasein'ın olanaklarını görmesini sağlar. Ölüm beklentisinde o kendisinde kendi olanaklarını anlar ve onların peşinden koşar. Beklenti otantik olanağımızı ve varlığımızı anlamlandırır. Bu suretle Dasein kendi sonluluğunu anlayarak kendisinin arkasında kalmaz.

Vanitas ve *Memento Mori* resim sanatı tarihinde "hiçlik" ve "geçiciliğin" sembolize edilmesinde kullanılan iki tarzdır. Ressam David Bailly'in tablosu bir Vanitas örneği olmasının yanı sıra gençlik ve yaşlılık arasında bir ters çevirme yaparak Heidegger'de zamansallık kavramına bir göndermede bulunur. Hans Holbein'ın "*Elçiler*" tablosu hem onca zenginlik ve teknolojik ilerlemenin gözler önüne serildiği bir yerleştirmede lavtanın kopmuş teli ile hem de özellikle en öne yerleştirilmiş amorf kurukafa ile yaşamı ölüme doğru oluş üzerinden serimler. Gustav Klimt'in "*Ölüm ve Yaşam*" çalışmaları ikili arasındaki kesin ayırım ama yaşamın anlamı ve insanın olanaklarını kavraması açısından çarpıcı bir örnek teşkil eder. Heidegger sanat eserinde Varlığın gizliliğini açması, onda açılması üzerinde özellikle durmuştur. Eserde Varlığın mesken tutuşu sayesinde resim sanatı tarihinden seçilen örneklerle "hiç, hiçlik", "geçicilik, sonluluk" ve "ölüm" hakkında yorumlamalar yapılabilmiştir.

Heidegger düşüncesinde de Hiç'in anlaşılması önemlidir. Ona göre fırlatılarak varolan Dasein kendi olanaklarının hep gerisinde kalır. O asla kendi zemininin öncesinde varolmamakta, hep ondan hareketle ve o olarak varolabilmektedir. Zeminin öncelenememesi, Dasein'ın kendi varlığının temeline hiç hâkim

olamaması demektir. İşte hiç o yüzden fırlatılmışlığın eksistensiyal anlamına sahiptir (Esenyel 2020: 90-97). Burada hiçsellik, olmama anlamında değildir; tam tersi fırlatılmışlığı yapılandıran odur. Dasein her zaman dünyaya fırlatılmış varolan olarak kendidir. O hiç hâkim olunamayacak zemininden hareketle kendine serbest bırakılmıştır. Ama Dasein olanaklarını ne kadar kullansa, kendi yeteneklerini ne kadar geliştirse de hiçsellik zeminini söküp atamaz (Heidegger 1991: 53-57). Ama ölüme doğru varoluş ve hiçsellik zemini Dasein'ı tekleştirir, tekilleştirir, herkesten ayırır. Ölüm beklentisi Dasein'ın kendi bireyselleştirmesi ile olanaklarını görmesini sağlayarak onu ölüme doğru özgür kılar (Çüçen 2018: 92). Kendi olma, otantik varoluş ve özgürlük olanağı Dasein için ölüme doğru Varlık olmayı anlamak ile mümkündür.

Şüphesiz makalede seçilen üç örnek eser müzelerde sergilenir, müzayedelere taşınır, satın alınabilir, bakımları yapılır ve bazen depolarda bekletilerek muhafaza edilir. Yani hepsinin somut bir yönü, bir şeyselliği vardır. Peki, sanat eserinin diğer somut şeylerden farkı nedir? Eser bize **başkayı**, çokluğu gösterir. Bizi başka ile bir araya getirir, başka ile karşılaştırır. Bu çalışma bunun bir örneğini oluşturur. Amaç bir filozof ve felsefesini, seçilmiş resim sanatı eserleri üzerinden yorumlamak, farklı bir bakış açısıyla anlaşılabilir kılmaktır. Zaten Heidegger sanat ve sanat eseri üzerine düşünceleri ile sanatın bu imkânının varlığını göstermiştir.

Muhakkak ki seçilenler, seçenin anlama ve anlayışının imkânı dahilindedir. Ama önemli olan bu olanağın mümkün olmasıdır. Yani eser de başkayı görme, başkayı anlama, başkayı aydınlığa çekme ve kapalı olanı açma gücünün varlığıdır. Üç resim sanatı eseri üzerinden Heidegger'in "ölüme doğru varlık" konusunu yorumlama, sanat eserinde aydınlığa çıkan veya gizlenen çokluğun sadece biridir. Çünkü aydınlık gizlenmeyeni açığa çıkardığı gibi gizleneni de saklar. Sanat eseri sayesinde varolanın içine girdiği aydınlık bu yüzden çokluktur. Bu çokluk içinden seçilmiş belli bir tek yorumlama makaleyi yazan olarak benim, Varlığın açıklığında kendi şiirimdir. Varlık ise sonsuz şiire açıktır.

Kaynakça

BERGER, John (1995). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, 6. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

BUNZECK, Nico & DOELLER, F.Christian & DOLAN, J. Ray & DÜZEL, Emrah (2011). *Contextual Interaction Between Novelty and Reward Processing within the Mesolimbic System*, PubMed.

ÇÜÇEN, A. Kadir (2018). *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*, 6. Basım, Bursa: Sentez Yayıncılık.

ÇÜÇEN, A. Kadir (2017). *Yaşam ve Ölüm Felsefesi*, Bursa: Sentez Yayıncılık.

ERDEN, E. Osman (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

ESENYEL, Adnan (2020). *Martin Heidegger Varlığın Patikaları*, Ankara: Ayrıntı Basımevi.

GOMBRICH, E.H (1992). *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, 4. Basım, Ankara: Remzi Kitapevi.

GÜR, Aysun (2017). "Heidegger'de Varolanlar ile Dünyanın İlişkisi Üzerine", *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28/2017: 127-143

GÜR, Aysun (2020). *Heidegger'e Yolunuz Düşerse Metafizik Nedir? Sanat Eserinin Kökeni*, Bursa: Sentez Yayıncılık.

HEIDEGGER, Martin (2018). *Varlık ve Zaman*. çev. Kaan Ökten, 3. Basım, İstanbul: Alfa Basım Yayın.

HEIDEGGER, Martin (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşılı, Ankara: De ki Basım Yayım.

HEİDEGGER, Martin (1991). *Metafizik Nedir?* çev. Yusuf Örnek, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

HEİDEGGER, Martin (2016). *Kıryolu*, çev. Erdal Yıldız ve Engin Yurt, Kutadgubilig, Sayı 30, ss 211-217

KRAUSSE, Anna-Carola (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çev. Dilek Zaptçıoğlu, Almanya: Literatür Yayıncılık.

LEPPERT Richard (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

NERET, Gilles (2007). *Klimt*, Köln: Taschen GmbH.

ÜNVER, Şerife ve GENÇ Ayten (2013). "Görselliğin Gücü: Almanca Ders Kitaplarındaki Görselliğe İlişkin Öğretmen Görüşleri", *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28/2013: 393-404

YILDIZDÖKEN, Çiğdem (2017). "Heidegger'de Dasein'ın Varlığı ve

Zaman Meselesi", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 53/2017: 162-178